AYLIK KİTAP VE ELEŞTİRİ DERGİSİ

HAZİRAN 1998 SAYI 9

ISSN 1301-5307
400.000 TL.
(KDV DAHİL)

virgül 9

Tarihi roman

Roman gibi tarih
A. Ömer Türkeş

1929
Mümtaz Sağlam

Erkin Baba ile Cem Karaca
Merve Erol

Türkiye Yahudilerinin değişen dili
Marc David Baer

Bir ada hikâyesi
Kaya Şahin

Komet
Orhan Koçak

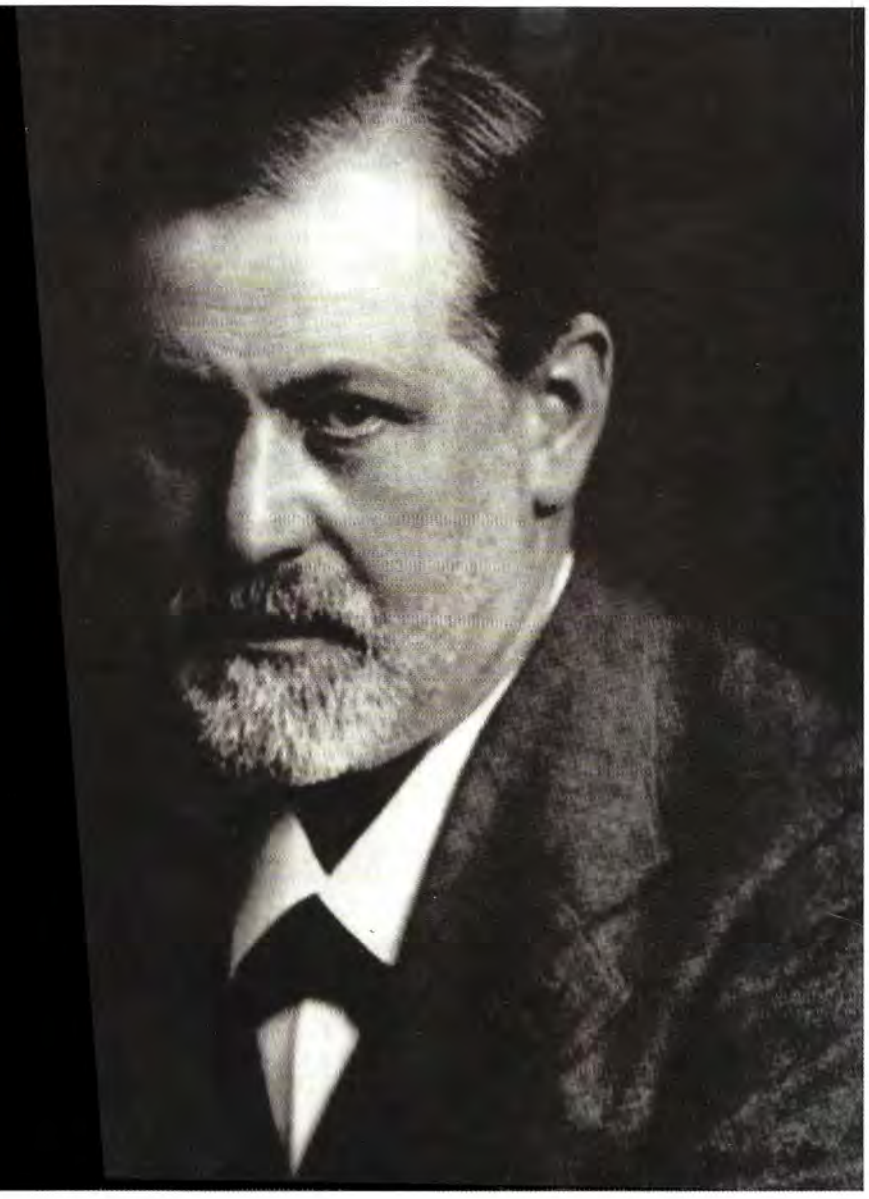
Ne kedisiz ne korkusuz
Nurdan Gürbilek

AHMET ADA • FÜSUN AKATLI • MUSTAFA ARSLANTUNALI • İNCİ ARTAN • SİMBER ATAY • EFNAN ATMACA • ULUS BAKER • EMİNE BORA • LEVENT CANTEK • ALİ CENGİZKAN • ALİ ÇAKMAK • BEHÇET ÇELİK • ZEYNEP DOĞUKAN • MUHSİN KIZILKAYA • ERGİN KOPARAN • HÜSEYİN KÖSE • FEZA KÜRKÇÜOĞLU • AYŞE OZİL • ANDREW RUBIN • PAKİZE TÜRKOĞLU • YAVUZ YILDIRIM • LEVENT YILMAZ

ISSN 1301-5307-1-9
09
9 771301 530718

»Kastettiğimiz insanın komplekslerini terketmesi değil, onlarla uzlaşmasıdır; kompleksleri kişinin davranışlarının bu dünyadaki en meşru yönlendiricisidir«

Sigm. Freud



Metis'te Yeni Bir Dizi:

ÖTEKİNİ DİNLEMEK

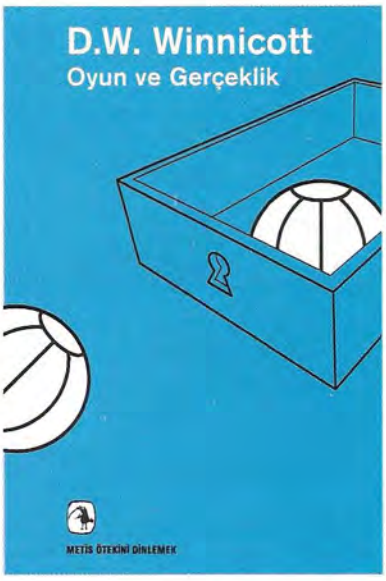
Haziran 98'de ilk iki kitabını yayımladığımız Ötekini Dinlemek uzmanlaşmış bir dizi. Ama dizide yer alacak bütün kitaplar doğrudan insana dair. Hayatlarımıza, kendi kişisel deneyim alanımıza, ana babalarımıza, onlarla ilişkilerimize, zor büyüme yıllarımıza dair bir bilgi... Kendimiz ve diğer insanlarla ilgili sezgilerimizi geliştirmemize yardımcı olacak, yeni kavrayış imkânları verecek ve kuşkusuz öğrenirken herkesin kendi deneyimleriyle sınayacağı türden bir bilgi...

Psikiyatri ve psikanaliz alanında yüzyıl boyunca yazılmış temel yapıtları bir kütüphane oluşturacak kapsamda bir araya getirirken bunu amaçladık. Dizinin yayın yönetmenliğini Saffet Murat Tura yapıyor.

İlk yayımlayacağımız kitaplar arasında sırada Heinz Kohut, Otto Kernberg, Melanie Klein, Anna Freud ve Edith Jacobson'ın yapıtları var.

1

2



METİS YAYINLARI İPEK SOKAK NO.9 80060 BEYOĞLU İSTANBUL TEL. 212 2454696 FAKS: 212 2454519 e-mail: metis@turk.net

virgül

AYLIK KİTAP VE ELEŞTİRİ DERGİSİ

HAZİRAN 1998
400.000 TL (KDV DAHİL) ISSN 1301-5307

Genel Yayın Yönetmeni
ORHAN KOÇAK

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
MUSTAFA ARSLANTUNALI

Editörler
İHSAN BİLGİN, EMİNE BORA, ALİ ÇAKMAK,
OGAN GÜNER, NURDAN GÜRBİLEK,
FATİH ÖZGÜVEN, BÜLENT SOMAY

Sahibi
PUSULA YAYINCILIK VE İLETİŞİM LTD.

Reklam-Abone
BÜNYAMİN GÜNEŞ

Yazı İşleri-Düzelti
EFNAN ATMACA,
ZEYNEP DOĞUKAN, AYŞE OZİL

Arşiv
FEZA KÜRKÇÜOĞLU,
TOLGA ARVAS, ASLI TANRİKULU

Kapak resmi
Gravürlerle Türkiye (Coke Smith'in taslağına göre Ayasofya Camii kapısı), *İkinci Mahmut'un İstanbul'u* ve *Sürname-i Vehbi*'den yararlanılmıştır.

•

Film Çıkışı - Renk Ayrımı - Baskı
Uniprint A. Ş. Tel: (0212) 283 83 71

•

Dağıtım: Biryay A.Ş.

•

Virgül'de kullanılan yazı ve görsel malzemeler, ancak kaynak gösterilerek kullanılabilir.

Yurt içi yıllık abone ücreti, 5.400.000 TL.dir. Yurt dışı abonelik, kişiler için 80, kurumlar için 160 ABD dolarıdır. KKTC, 7.000.000 TL.dir. Abone olmak için, bu tutarın Pusula Yayıncılığa ait, 105 11 08 no'lu posta çeki hesabına yatırılıp daha sonra çekin, Pusula Yayıncılığa ulaştırılması gerekmektedir.
Yapı Kredi Bankası Parmakkapı Şubesi 1100443–1

Pusula Yayıncılık ve İletişim Ltd. Şti.
Büyükparmakkapı Sk. 1/2
80060 Beyoğlu / İstanbul
Tel.: 0.212. 252 42 80/ 0.212. 293 51 19
Fax: 0.212. 293 15 44
e-posta: pusula@doruk.net.tr

2	**Kaya Şahin**	**Yaşar Kemal** *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*
4	**Ali Çakmak**	**Yaşar Kemal** *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*
7	**Ulus Baker**	*"Bir kü-çü-cük aslan-cık varmış..."*
9	**Nurdan Gürbilek**	*Ne kedisiz ne korkusuz*
14	**Mümtaz Sağlam**	**Ahmet Sipahioğlu** *1929*
16	**A. Ömer Türkeş**	**Elif Şafak** *Pinhan*
		Murat Erman *Beyazateş Adası*
20	**Behçet Çelik**	(Haz.:) **Suphi Nuri İleri** *Yeni Edebiyat-Sosyalist Gerçekçilik*
21	**Levent Cantek**	**Amin Maalouf** *Semerkant*
		Freidoune Sahebjam *Dağın Şeyhi Hasan Sabbah*
23	**Yavuz Yıldırım**	**Serpil Ural** *Şafakta Yanan Mumlar*
25	Değinmeler	**Pakize Türkoğlu, Ali Cengizkan**
28	Med-Cezir	*Sade'a hayran olunabilir mi?; Diyojen; "Hayır"; Moliere'in yüzü aydınlanıyor; Polisiye roman yarışması; Bütünüyle kuşkudaydılar; Behçet Aysan Şiir Ödülü; Korsan yayıncılık; 'V' Özgürlük; 365 kere çocuk; İki yeni mekân; "Okurun iyisi caz dinler!"; Çocuk kitapları fuarı; Osmanlı şiir dizisi; Mizah Kültürü; Paul Auster ile Fyodor Dostoyevski*
34	Polemik	**Levent Yılmaz** *Dipnotlar, köprüler ve Kayzer II. Wilhelm*
37	**Emine Bora**	(Haz.:) **Veysel Uğurlu** *Özer Kabaş*
39	**Orhan Koçak**	(Haz.:) **Haldun Dostoğlu** *Komet*
43	**Ahmet Ada**	**Abdülkadir Budak** *Ayna Sandım Şiiri*
45	**Hüseyin Köse**	**Özdemir İnce** *Mani Hayy*
47	**Muhsin Kızılkaya**	**Helîm Yûsiv** *Ölüler Uyumaz Mêrê Avis*
50	**Andrew Rubin**	**Fouad Ajami** *The Dream Palace of the Arabs: A Generation's Odyssey (Arapların Düş Sarayı: Bir Kuşağın Serüveni)*
52	**Ergin Koparan**	*Aşk ve kavga şairi: Nizar Kabbani*
54	**Merve Erol**	**Gökhan Aya-Münir Tireli** *Bir Erkin Koray Kitabı*
		Gökhan Aya *Bir Cem Karaca Kitabı*
57	**Marc David Baer**	**Aron Rodrigue** *Türkiye Yahudilerinin Batılılaşması: 'Alliance' Okulları, 1860-1925*
		Liz Behmoaras *Kimsin Jak Samanon*
		Jacob Landau *Tekinalp: Bir Türk Yurtseveri, 1883-1961*
		Avner Levi *Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler*
61	**Füsun Akatlı**	**Şiar Yalçın** *Doğru Türkçe*
64	Sahaf	
66	Yeni Çıkan Kitaplar	*Soykırım Çocukları; Orospu Kırmızı; Temel Garip; Yeni Moda Aşklar Destanı; Yıldız Moran-Fotoğrafçı; Halkla İlişkiler ve Yerel Yönetimlerde Uygulamalar; Işık Ol, Günüme Ağ; Güldeste Serisi; İstanbul Seyahatnamesi*
72	**Feza Kürkçüoğlu**	**Reşad Ekrem Koçu** *Kabakçı Mustafa*

Bir ada hikâyesi

KAYA ŞAHİN

Mübadeleye ait anılar, genelde çocukluğumuzda duyduğumuz şeylerdir. Masallarla iç içe geçer bu anılar; daha önce hiç görülmemiş bir yere gitmek için Selanik'ten binilen vapurla Kaf Dağı'nın ardında yaşayan devler aynı bohçadan çıkarlar sanki. Bozgun öyküleri de öyledir; 1912'de, Yunan ordusunun önünden kaçarken Manastır'a sığınmak isteyen muhacirlerin kente alınmamaları, dağlarda saklanmak zorunda kalmaları bir masalın içinden çıkıp gelen bir imge gibidir. Tarih dediğimiz şeye layık görülen ciddiyet, ağırlık verilmez bu öykülere. Yaşanmış olduklarına ilişkin tek kanıt, evlerde sandıkların dibinde duran Milletler Cemiyeti Mübadele Komisyonu'nun damgasını taşıyan Osmanlı tapuları, bir Fransız ya da İtalyan vapur kumpanyasından alınmış biletler, savaşa gidip de dönmeyen birilerine dair anlatılan bölük pörçük şeylerdir. Balkan Savaşı, Sarıkamış, bu ülkede yaşayan insanların başlarına gelen şeyler olmaktan ziyade, batan bir imparatorluğun serüven tutkusuyla, beceriksizce yapmış olduğu şeyler gibi görülür. Bütün başarısızlıklar, ölümler, tarihe ya da ortak bir bilince malolmak yerine, tarihin büyük anlatısı tarafından dışlanan, edebiyata da tam olarak geçirilemeyen, giderek silinen sözlerde tutunmaya çalışan şeyler olmuştur. Aynı şey, askeri darbeler ve onların ardından gelen ölümler için, başarıya ulaşamamış devrimler için de geçerlidir. Çevremiz, yası tutulmamış yenilgilerle, onların yerine ikâme edilen boş kahramanlık anlatılarıyla dolu. Oysa yeni bir dünya, ancak yas tutmayı başarabilmek ve bu yıkımların ardından gelen şeylere bu bilgiyle, bu duyarlılıkla cevap vermekle mümkün görünüyor.

Yaşar Kemal'in son romanı *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*, mübadeleden söz ederken, aslında bir savaş sonrasını anlatıyor. Roman, Abbas olan adını değiştirerek Poyraz Musa'ya çeviren bir eski askerin, bir yağmacının, Rumların terk etmek zorunda kaldıkları Karınca Adasına gelişiyle başlıyor. Yaşar Kemal'in anlatısında Karınca Adası, bir savaşın sonunda sığınılacak, ölümler ve öldürmelerle dolu bir geçmişten kaçmak için sığınılacak bir yer tam anlamıyla. Denizin ortasında yüzen, şeftali, nar bahçeleriyle, zeytinliklerle, binbir çeşit çiçekle, bu çiçeklerin üzerine konup kalkan arılarla, kuşlarla dolu, evlerinin duvarlarına resimler çizili bir ada. Zamanın, tarihin dışında sanki: "Turuncu, azman bahar çiçeğinin yaprakları, taç yapraklarının üstünde iri, koyu kırmızı, kara benekli uğurböcekleri hiç yerlerinde durmuyorlar. Kimi uçuyor, kimi iniyor, yaprakların üstünde bir kırmızı kara cümbüşü. Uğurböcekleri uçarken kanatları altındaki zar kanatlarında iğne ucu mavi kıvılcımlar. ... Koskocaman bir armut ağacı iskeledeki çınarlar kadar büyük, tepeden tırnağa çiçeğe durmuş. Ne yaprak gözüküyor, ne dal. Yüz adım yaklaşmadan bir uğultu, bir uğultu, insan zınk diye şaşkın duruyor. Armut ağacı çiçeğe değil arıya durmuş. Yöreyi de insanın başını döndüren bir çiçek, bir arı kokusu almış. ... Karıncalar, bulutlar, akan mor kelebek kümeleri, kuş kümeleri gibi, sarı, mavi, turuncu, sütbeyaz adanın üstünden uçuyorlar. Kepezli, yeşil kırmızı kanatlı, çok sarı, mavi tüylü, düzgün uzun gagalı, parlak, ışık tüylü, kuzgun, kuzgun yeşili, bin kez turuncu, bin kez sütbeyaz, bin kez... ... Güneş daha karşı dağların ardında, deniz sütbeyaz, dünya uyanıyor, yeniden yaratılıyor. ... Aşağıya çakıl taşlarının, kumların arasına inince deniz menevişleniyor. Kuş sesleri, deniz, çiçek, arı kokusu. ... Güneş vurmuş çiçeklere, ada sarıya kesmiş. ... Tepeden tırnağa çiçek kesmiş ağacın yüz binlerce, milyonlarca çiçeğinin kokusu böceklerin, kuşların, ışığın, balıkların, karıncaların başını döndürüyor. Adada her şey, taş kaya bir esriklik içinde. Karıncalar bile kokulardan mest, serilmişler güneşin altına, kendilerinden geçmişler yerlerinden kımıldayamıyorlar, uyuşmuş kalmışlar."

Yaşar Kemal
Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana
Adam Yayınları, 1998, 306 s.

Yaşar Kemal balıkçılarla

> Kemal'in romanındaki neredeyse bütün insanlar, bilinçlerinde, yaşamış oldukları bir felaketin, henüz unutamayacakları kadar yakın olan bir felaketin ağırlığını taşıyorlar.

Poyraz Musa'nın niyeti, kendisini öldürmek için Mezopotamya'dan beri izleyen Bedeviler'in ulaşamayacakları bir yerde yeni bir yaşam kurmaya çalışmak. Adada ise, mübadeleyle giden Rumlara katılmamak için orada saklanan, adaya gelen ilk kişiyi öldürmek için yemin etmiş olan Vasili var. Poyraz Musa adaya yerleşmek için gereken tapuyu alıp adaya döndükten sonra, Vasili hiç durmaksızın Poyraz Musa'yı öldürmek için gözetlemeye başlıyor, ancak bir türlü eli silaha gitmiyor. Bu gözetleme sahneleri, Vasili'nin iç çatışmalarıyla dolu. Aslında, Vasili'nin vurmak istediği kişi, savaşta, yakılan köylerden dışarıya uğrayan insanlara ateş açmak istemeyen askerleri vuran, Kürtleri, Arapları, cerenleri öldüren, "yaşayan her şeye düşman olan" yüzbaşı, Vasili'nin bir dönem emrinde çalıştığı yüzbaşı. Vasili, ancak o yüzbaşıyı, o hayaleti öldüreceğini düşünerek Poyraz Musa'yı öldürmeye inandırabiliyor kendisini. Sarıkamış'ta bulunmuş eski bir asker olan Vasili'nin düşünceleri, savaşa dair hayaletlerle dolu. Aslında, romandaki ne-

redeyse bütün insanlar, bilinçlerinde, yaşamış oldukları bir felaketin, henüz unutamayacakları kadar yakın olan bir felaketin ağırlığını taşıyorlar. Yaşadıkları yıkımın büyüklüğü, bütün kahramanlık iddialarını boşa çıkaracak, gülünçleştirecek kadar büyük. İnsanlar, yaşadıkları şeyler karşısında korkudan, şaşkınlıktan donakalmış gibiler.

Romanın sonlarına doğru, Yunanistan'dan kaçan eski adalı Lena'nın gelmesi, daha sonra bir fırtınada Vasili'nin Poyraz Musa'yı boğulmaktan kurtarması üç insan arasında bir ortaklığın doğmasını sağlıyor. Adanın yakınındaki kasabada yaşayan Kadri Kaptan ve annesi de onlara katılıyorlar.

Romanın olay örgüsü kısaca böyle. Ancak, bu olay örgüsünün ötesinde, romana asıl ağırlığını kazandıran şey, doğa betimlemelerinin yanında, Poyraz Musa ve Vasili'nin geçmişe, savaşa ilişkin olarak hatırladıkları şeyler. Yaşar Kemal, bu iki roman kahramanının üzerinden, Çanakkale'ye, Sarıkamış'a, Yezidi kıyımına uzanıyor. Vasili'nin, adada kendisine yoldaşlık eden kediye söylediği şu sözlerde örneğin: "Sen hiç Sarıkamış'ı gördün mü kedi?... Sen Aynalı Çarşı'da uçup da denize gömülen gemileri hiç gördün mü? İyi ki görmedin. Sen hiç parça parça olmuş, üstüste tepelerce yığılmış, siperleri, koyakları, çukurları ağzına kadar doldurmuş ölüleri hiç gördün mü? Ovalar dolusu çürümüş, kokmuş, kokusu insanı boğan ölülerin üstünden hiç yürüyerek geçtin mi? Sarıkamış savaşını görmemiş, yaşamamış insan dünyada hiçbir şeyi görmemiş, yaşamamış demektir. ... Sen kedi, sen hiç, uykucu, rahat, gerinen kedi, sen hiç Allahuekber dağında olup bitenleri gördün mü? İnsan boyu, iki insan boyu karın içinde yalınayak, başı kabak, pantolonu yırtılmış, kaputsuz, ceketsiz, koyunları bit dolu, donmuş elleriyle kaşınamayanları, Rus topçusunun karlı dağları ateşe, zindana çeviren güllelerini, karla birlikte uçuşan kolları, bacakları, kollarla bacaklarla, gövdelerle birlikte gökten yağan kanları, Allahuekber dağlarının doruklarında fırtınaya, boraya tutulup donan, taş kesilen, donmuş kirpikleri, kaşları, donmuş gözleriyle bakan onbinlerce askeri gördün mü hiç? Sen bunları görmediysen hiçbir şey görmedin demektir. Sen bunları görmediysen kedi, niçin bir tekneye binip de karşı kıyıda karaya çıkmıyorsun? Sen bunları görmediysen, insanların yüzüne bakmaktan niçin utanasın? İstersen, gel seni karşı kıyıya bırakayım. Karaya çıkar, kokusunu aldığın ilk iyi adam sandığın kişinin bacaklarına, bütün sıcaklığın, tatlılığınla sürünürsün. O da bundan hoşlanır ya... Balkan harbi, Çanakkale, Sarıkamış, Amele Taburları, sen bunların hepsini birkaç yılda üstüste yaşadın mı kedi? Günlerce aç kaldın mı, günlerce susuz kalıp kurtlu sular içtin mi? Dumlupınar'da öldürülmüş binlerce kokmuş, çürümüş, lime lime olmuş ölüyü koklarken, toplar gömerken yüzlerce Amele Taburu askerinin öldüğünü duydun mu, gördün mü? Duymadıysan, görmediysen bu dünyada ne hiçbir şey duydun, ne de hiçbir şey gördün. Sen bir insan olsan, bir daha şu insanların içine çıkar, bir daha onların yüzlerine bakabilir misin?"

Romanın asıl amacı, mübadele sonrasının kıpırtısızlığından, şaşkın sessizliğinden yararlanarak, bu topraklarda yaşanan savaşlara, çoktan unutulmuş olan, kimsenin sözünü bile etmediği, etmek istemediği savaşlara dair bir şeyler anlatmak sanki. Bugünün eğlence dolu Türkiyesinde göze görünmeyen, tozlu köşelerde unutulmuş anıları bir kez daha, bütün korkunçluklarıyla ortaya çıkarmak, yazılmamış olan bir tarihi yazmaya çalışmak. Kadın, çocuk demeden öldürülen Yezidiler, Allahuekber Dağının yamaçlarında bir insan ormanı gibi donmuş, kıpırtısız bekleyen ölü askerler, üzerinde kan köpükleriyle akan Zap suyu... Bu kıyımlara öldürülen Ermeniler, Nasturiler, Keldaniler, Kürtler... daha niceleri eklenebilir. Yaşar Kemal'in yetkin bir halk öykücüsü edasıyla anlattığı tarih, kişiyi durup bir kez daha geriye bakmaya zorluyor, öldükleri için yok sayılanları, nüfustan düşülenleri bir kez daha düşünmeye itiyor. Romanı, Türklerle Yunanlılar hakkında alışıldık kardeşlik bildirilerinden biri olmaktan kurtaran, bir tür "iki yakanın insanları" anlatısı olmaktan çıkaran şey de, Yaşar Kemal'in öykünün arka planına yerleştirdiği tarih. Mübadele, bu topraklarda gerçekleşen baskıların, kıyımların bir tanesi yalnızca. Anadolu'da ve Mezopotamya'da yaşayan onca halkın bir araya gelebilmesi, birbirlerini anlamaya çalışması için, bütün bir tarihi, o tarihi dayatanları ve o tarihe maruz kalanları göz önünde bulundurmak gerekiyor. Yavuz'un askerleri, Kuyucu Murat Paşa'nın askerleri, Enver'in ve Talat'ın askerleri, İsmet'in askerleri, Memduh Tağmaç'ın ve Faik Türün'ün askerleri, Kenan'ın askerleri... Onların bizi maruz bıraktıkları tarihten, savaştan sonra yeni bir yaşam, bir "kardeşlik" var mı? Yaşar Kemal'in romanı bu soruyu da soruyor. Karınca Adası, kimsenin gitmek istemediği, ekilecek toprağı yok diye beğenmediği, uzak ve ıssız bulduğu Karınca Adası, aslında bir yeryüzü cenneti olan Karınca Adası, bunca savaştan sonra yeni bir yaşam kurmaya ilişkin bir umudu yükleniyor. Saklanarak mübadeleden kurtulan Vasili, Yunanistan'dan kaçıp adasına dönen Lena, yağmacılığı bırakan Poyraz Musa, balıkçı Kadri Kaptan, Karınca Adasında yeni bir yaşam arıyorlar, geçmiş savaşları unutmadan: "Savaşı düşünmek, o korkunç günleri yeniden yaşamak onu biraz rahatlatıyordu. Ağız dolusu savaşa, savaşı çıkaranlara söveyordu. ... [Savaşlardan] ne kadar geriye kalmış kişiyle karşılaşmışsa, küfür nedir bilmeyenler bile, savaşa, savaşı icat edenlere, savaşı çıkaranlara yediden yetmişe veryansın ediyorlardı."

Benjamin'in, Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı tablosundan yola çıkarak yazdıklarını bir kez daha hatırlamak gerekli burada: "... Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üstüste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır." Tarih, milliyetçiliğin bize anlattığının aksine, kahramanlıklarla dolu bir menkıbe, bir gurur vesilesi değil; giderek büyüyen bu yıkıntılar yığınıdır. Bu yığının altında kaç ölüm, kaç umut, kaç hayal olduğu milliyetçi tarihçiyi ilgilendirmez; gerçek bir anlamlandırma çabası ise, galiplerin yazdıkları tarihin susturduğu sesleri yeniden bulmaya çalışmakla olabilir ancak. Kemal, anlattığı savaş görüntüleriyle ezber bozuyor, bir rahatsızlık yaratıyor, yok edilen seslerin bir zamanlar neler düşünmüş, neler söylemiş olduklarını ortaya çıkarmaya çalışıyor. Anadolu halklarının yazılmamış, yazılmayı bekleyen tarihlerine bakıyor, unutulanları hatırlatarak, gelecekteki bir düşünme, anlama çabasının yolunu açıyor. ◆

"Cerenler dolaşıyordu Mezopotamyada"

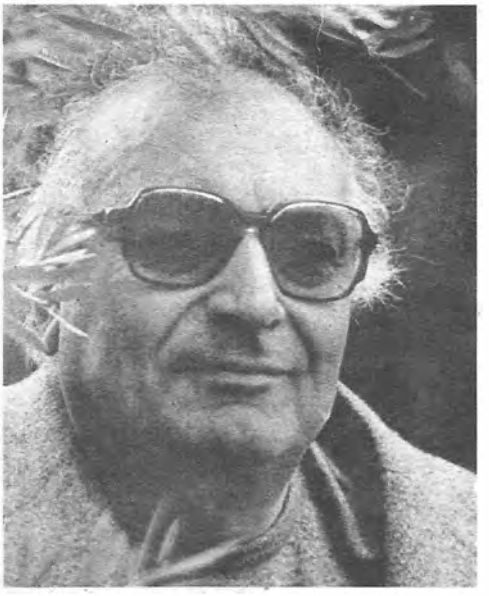
ALİ ÇAKMAK

Yalnız felaket ânında hâkim olur derin, koyu bir sessizlik. Felaketin eşiğinde ve hemen sonrasında ise hep konuşulur; ilkinde konuşarak, bağırarak felaketin önlenebileceği, olmayabileceği ya da hafifletilebileceği düşünülür (Hitler'in Yahudilere neden saldırmayacağını politik, sosyolojik, ekonomik gerekçelerle kanıtlayan Yahudi bilim adamları hatırlanabilir), ikincisinde ise yaşanan parçalanmayı, yıkımı telâfi etmenin bir yolu olduğu zannedilir konuşmanın. Felaket sırasında yaşanan ise mutlak suskunluktur. Bir felaketin hemen sonrasındaki *çaresiz gürültü* de var *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'da, yeni bir felaket ânı da. Bu yüzden bir *iyileşme* romanı olarak da okunabilir, bir manevi bezginlik, her şeyi yaptırabilecek *soğuk bir delilik* romanı olarak da.

Felaket, ulusları uyuşukluktan kurtardığına inanılan çelik banyosudur: Birinci Dünya Savaşı. Avrupa için "güç bolluğu ve kırk yıl süren barışta birikmiş iç dinamizmin boşanma isteğinden gelme acıklı bir sonuç" (S. Zweig, *Dünün Dünyası*) olarak değerlendirilebilir belki, Osmanlı'da ise çoktandır güç bolluğundan söz etmek imkânsızdır ve iç dinamizm, varsa eğer, halkların birbirlerine kırdırılmasıyla boşalıyordu. Büyük savaş ise, çelik banyosundan geçenin bir daha doğrulamayacağı kadar büyük ve yeni bir uyuşukluk, çaresizlik getirmişti Osmanlı'ya. Poyraz Musa, savaş sonrasında yapılan mübadele anlaşmasıyla boşaltılan Rumların Mirmingi (Karınca) Adasına yalnızca Sarıkamış, Allahuekber Dağı, Ağrı Dağı, Van ve Bağdat çarpışmalarından geçmiş yorgun bir bedeni değil, aynı zamanda bu kadar vahşetten "ürkmüş bir ruhun çığrışlarını" da getiriyordu. Onu adada ürkmüş bir başka ruh bekliyordu: Çanakkale Savaşlarında, Sarıkamış'da çarpışan, "askerdeyken dağda donan, yaralarına kurt düşen, Amele Taburunda sırtında çok ölü taşıyan, deli" *(s. 223)* ve mübadeleyle giden Rumlara katılmayıp adaya ilk ayak basanı öldürmeye kararlı Vasili Atoynatanoğlu. Açlıkla susuzluk sanki Mirmingi Adasında birbirlerine kavuşacaktı.

Poyraz Musa ile Vasili'nin bir adada, Mirmingi Adasında karşılaşacak olması ise tesadüf sayılamaz. Yalnızlığın, güçsüzlüğün, kendinden emin olamayışın yolaçtığı sarhoşluğu yaşıyor çünkü Poyraz Musa ve dağlarda çarpışarak, çöllerde kahredici bir takipten kaçarak hastalanan ruhunu iyileştirmek istiyor. Bunun için dağın ve çölün bir anlamda mekânsal karşıtı sayılabilecek denizden daha uygunu herhalde bulunamaz. Thomas Mann da *Buddenbrook Ailesi*'nde ayırmıştı karakteri 'deniz' olanlarla, karakteri 'dağ' olanları: "Denizin tekdüzeliğini sevenler iç dünyalarının karmaşıklığını gören kişilerdir. Dağlara tırmanmak için yürekli olmak gereklidir. Girişim, güçlülük ve hayat dolu, güvenli, dirençli ve mutlu gözler bir tepeden ötekine geçer, dağları tarar; fakat dalgalarını gizemli bir kadercilikle kıyıya vuran denizin enginliklerinde, bir tarihte üzücü kargaşalıkları görmüş dalgın ve umutsuz bakışlar hayallere dalar... Şu ayırım vardır: Sağlık ve hastalık... Çekişmeden hoşlanan, sağlıklı insan, bir tepeden ötekine tırmanmasını sever. İç dünyasının kargaşalığından bıkmış ve bitkin düşmüş kimse de, denizin sonsuzluğunda başını dinleyebilir, huzura kavuşur."

Yaşar Kemal
Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana
Adam Yayınları, 1998, 306 s.



Mann'ın yaptığı ayrım, halkların ümitlerinin, hayallerinin ve çaresizliklerinin iç içe bir geçidi de sayılabilecek *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'da da örtük olarak var: Kürtler, Çerkezler ve Çeçenler dağların kartallarıdır –hatta Kürtlerin 'dağlardan başka' dostları yoktur ve 'düşmüş' bir Çeçen 'Hanı' olan Tapu Müdürü Üzeyir Han, Çeçenlerin, tanrılardan ateşi çalan kişiyi tutsak edildiği kayadan kurtardığına inanır–; Rumlar denizlerin piridir; Araplar, Yezidiler, Asurlar ise tuzaklarla dolu çöllerin efendileridir. Aslında Binboğalara yerleşmiş bir Çerkez köylüsü olan Abbas'ın dağlarda ve çöllerde parçalanan ruhu ise denizde sükûneti arayacaktır.

Ruslar karşısında bozularak Van'a doğru kaçan ordunun içindedir Abbas ve kaçış Bağdat'a kadar sürecek, bütün arkadaşlarını kaybeden Abbas burada, çölde bir yağmacı, talancı çeteye katılıp çılgın gibi adam öldürecek, soygunlar yapacaktır. Kardeşlerini öldürdüğü için kendisini takip eden bedevilerden kurtulmak için sığındığı Emir Selahaddin Sultanın yanında ise "bir büyülü düş dünyasının içine girmiş çıkmıştı" *(s. 254)*. Çünkü burada yalnızca coğrafi sınırların değil, kültürel, ideolojik, dinsel sınırların da ortasında kalmıştı; "Arapçadan Süryaniceye, Süryaniceden Kürtçeye, Kürtçeden Farsçaya geçen, en sonunda da Arapçada karar kılan" Emir, Abbas'a herkesin, Kürdün, Arabın, Türkün çıktığı Yezidi kırımından bahsediyordu, Abbas'ın da bu kıyıma katıldığını bilmeden *(s. 243-244)*. Sincar, Cudi, Ararat, Süphan dağlarındaki Yezidilerin çok zengin, çok sıcak Kürtçelerinden, her şeyi bırakıp Mezopotamyaya, çöle döndüğünden, şimdi cerenleri evcilleştirdiğinden söz ediyordu *(s. 246-247)*.

Günter Grass, Yaşar Kemal'in bir takıntısından söz etmişti. "Zamana karşı yazmak ve hiçbir zaman yüksek mevkilerde bulunmamış ve yönetmemiş ama hep yönetilmiş olan insanları konu ettiği için resmi dosyalara girme şerefine erişememiş olan hikâyeleri anlatmak" takıntısından. Kemal'in yeni romanı da bu takıntıdan muaf değil, ama bir de önemli insanların, resmi dosyaları düzenleyenlerin,

siyasal merkezlerin dünyası var. Halkın dili ve bilgisiyle politik-askeri merkezlerin dili ve bilgisinin ayrıştığı yerleri yakalamakta da mahir Yaşar Kemal. Sözgelimi çölde bedevilerden kurtulup Urfa'da tekrar orduya katılan Abbas, kendisine Emir'i anlattığı binbaşıdan şu kesin yanıtı alır: "Ben Irak cephesinde çarpıştım. Bütün çölü bilirim" *(s. 264)*. Abbas'ın 'Mezopotamya' dediğine binbaşı 'çöl', Abbas'ın 'Bağdat' dediğine ise binbaşı 'Irak' diyor. Sınırlar artık belirmeye başlamıştır ve sınır çizme hep bir etnik temizlik işlemini de beraberinde getirecektir. Binbaşının tanımadığı Emir'i çarşıdaki saraç Şehmus tanır ama.

Büyülü bir bilge kişi olan Emir'in yanından ruhu arınma ve sadeleşme isteğiyle dolu olarak ve Poyraz Musa adıyla –bedevilerden kaçabilmek için– ayrılan Abbas, Mirmingi Adasına vardığında, adada çoktan bir başka sadeleştirme işlemi yapılmıştır: Türkiye'deki Rumlarla Yunanistan'daki Türkler mübadele edilecektir. Vasili hariç tüm Rumlar çoktan Yunanistan'ın yolunu tutmuştur. 'Genç' Cumhuriyetin siyasal merkezi 'yeni' bir talan örneği gösterip Hıristiyan burjuvazinin büyük bölümünü ülkeden çıkarmaya karar vermiştir çünkü. "1914-24 arasında Rum ve Ermeniler'in ülkeden ayrılması ve çıkarılmasıyla iktisadi, siyasi ve ideolojik kazançlarını kaybeden Osmanlı burjuvazisi karşısında" bürokrasinin kontrolünde yeni bir birikim [talan] modelinin başlatıldığından söz eder Çağlar Keyder. Bu projenin sonunda "[1913-1925 arasında] yaklaşık 2.5 milyon Ermeni ve Rum ölmüş, ülkeden ayrılmış veya ayrılmaya mecbur edilmişti" (*Türkiye'de Devlet ve Sınıflar, s. 60*).

Yaşar Kemal'in romanı henüz sırtını dayadığı güçten emin olamayan Cumhuriyet bürokrasisinin 'kontrollü gerginliği'ni de yansıtıyor. Rüşvetçi ve korkak Mal Müdürü, Poyraz Musa'ya Tapu Memurunun gösterdiği kaygılı saygıyı görünce, Musa'nın çok önemli bir Kuvayi Milliyeci olmasından şüphelenerek ondan aldığı sekiz altını kös kös geri verir. Nüfus müdürü Üzeyir Bey'in "gülümsemeyen, salt öyle, kıpırtısız, buz gibi, bir tanrı yontusu gibi" duran yüzünü ise Musa'nın övgüleri gevşetecektir. Üzeyir Bey'e uzun uzun Çeçen halkının yiğitliğinden bahseden Poyraz sonunda onu, aslında soylu bir Çeçen Hanı olduğuna ikna eder. Ama durum öyle bir hal alır ki, kısa bir süre sonra Üzeyir 'Han' ve Poyraz, birbirlerini kahramanlık hikâyeleriyle teselli ederken buluverirler *(s. 35)*. Herkes herkes tarafından büyülenecek kadar zayıftır aslında ve savaşın orasından burasından biçtiği, yaraladığı ruhlar henüz kendilerini onaracak vakti bulamamıştır. Ortada bütün hikâyeleri bastıran bir hikâye, bütün güçlerden daha büyük bir güç, bütün geçmişi, dostlukları silen, belirsizleştiren ve kendine hoyratlıktan, acımasızlıktan bir geçmiş edinen savaş vardır çünkü. Bir sayıklamayı andıran konuşmaya kendini kaptırma sırası şimdi Poyraz'dadır: "Ben onun Hanlığıyla dalga geçmek için hazırlanırken, biraz sonra zokayı yutmadım mı?" *(s. 47)*. Üzeyir 'Han' ile Poyraz'ın yaşadığı sarhoşluğu bozan ise 'Han'ın Hanımı'nın yakınmasıdır. Koca Çeçen Hanı'nın küçük bir sorunu vardır: "Ben çocuklarımı özledim evladım. Han amcan İstanbula gitmek istemiyor, onlarsa buraya gelmiyorlar" *(s. 39)*. Bir ara kendini kaybedip Üzeyir 'Han' ile Poyraz'ın hikâyesine kendini kaptıran Hanımı uyarmak ise bu kez 'Han amca'ya düşer: "Hanlık manlık iyi ama insan insan olmalı" *(s. 40)*.

> Mutlak iyilik ya da kötülük aramak boşunadır; mağdurun zalim, zalimin mağdur olabildiğine tanık olmanın sağladığı, biraz mistik de sayılabilecek bir yer değiştirmeyi sık sık görürüz Yaşar Kemal'in romanlarında. Yezidileri kıran Türkleri, Arapları, Kürtleri bu yüzden unutmaz Kemal.

Halkların dostluğu üzerine bir arzu yükseliyor elbette Kemal'in romanından, ama içi boşaltılmış bir 'halkların kardeşliği' teması üzerinde değil. Önyargılar, gerilimler, kuşkular da besleyen bir dostluktur çünkü sözkonusu olan. Salt dostluk mu var halklar arasında; düşmanlıklar, kaypaklıklar, savaşlar, çıkar ilişkileri yok mu? Mutlak iyilik ya da kötülük aramak boşunadır Kemal'in romanlarında. Mağdurun zalim, zalimin mağdur olabildiğine tanık olmanın sağladığı, biraz mistik de sayılabilecek bir yer değiştirmeyi sık sık görürüz onun romanlarında. Yezidileri kıran Türkleri, Arapları, Kürtleri bu yüzden unutmaz Yaşar Kemal. Mirmingi Adasındaki Rumlara mübadele emrini, belki de bu yüzden, birkaç yıl sonra kendileri de kırılacak bir Kürt yüzbaşı getirir. Yeni bir anlatının, Kemalist anlatının eşiğindeyiz artık ve yeni bir yalana göre düzenlenecektir halkların ilişkileri. Çok uluslu çok dinli bir imparatorlukta başlayan etnik temizlik işleminin, tek dinli çok uluslu bir projeyle sınırlı kalamayacağını da sezdirir bize Yaşar Kemal. Sonucu belli bir kademeli yalanlar dizisi bekler hepimizi: Tek din tek ulus.

Üstelik yalana artık gerçekle aramızdaki mesafe çok açıldığı için değil, bizzat yalanın işlevselliğinden dolayı inanırız. Kavlakzade Hacı Remzi bu yüzden mallarını ucuza kapatmaya geldiği Perikles Karagüloğlu'nun "İtalya'dan gelen altın yıldızlı yemek takımlarını da hatırlıyor" *(s. 58)*. İkisini de Sarıkamış'ta donmaktan dört Kürt kadını kurtarmıştı ama Perikles mallarını satmaya yanaşmayınca Hacı Remzi hemen, Rumların Yunanlılarla bir olup Türkleri arkadan vurduklarını söyleyebildi. Yalan, ticareti kolaylaştıran bir unsurdu artık ve vicdan ticaret için çok da elverişli bir alet sayılamazdı. Yine de birbirlerine bu kadar kötülük yapabileceklerini aklına bile getiremeyen Perikles'in dudaklarından dökülen cümle duyulabildi: "Bu adam benim yüreğimi kirletti" *(s. 62)*. Adadaki Rumlar yeni farketmişlerdi önce Türklerin kalbinden sürgün olduklarını.

İyi ile kötünün, bağlılıkla nefretin, cesaretle korkunun hızla birbirlerine dönüşebildiği bir sarmalın içindedir Kemal'in kahramanları. Vasili ve Poyraz Musa'yı Dostoyevskiyen kahramanlar olarak düşünebilmemizi olanaklı kılan da Kemal'in bu çatışmalı, gergin dünyasıdır. Ama parçalanmanın her iki tarafında da aynı anda yer almak –hem kurban hem cellat, hem âşık hem terkedilen– isteyen Dostoyevski kahramanlarının aksine, parçalanmanın her iki tarafında da yer almak istemez Vasili; ilkinde Türklerle birlikte, ikincisinde ise Türklere karşı. Ama ne yapsın Vasili; ne savaşı o çıkardı ne de gelip adaya yerleşmesi için Poyraz Musa'ya "kırmızı götlü mektup" yazdı *(s. 121)*. Belki de bir denge kurmak istiyordu; koca adadaki yalnızlığını, birbaşınalığını kafasının içindeki gürültüyle gidermek istiyordu. Öyle zavallılaştıran bir

terkedilmişlik duygusu içindeydi ki, çocukluk aşkı Aliki'nin onu sevdiğinden, ona ümit verdiğinden bile ilk kez kuşku duyuyordu: "Aliki ona gelirim demiş miydi, hiç onunla bir kezcik olsun konuşmuş muydu? O bir öksüz çocuk, Aliki bir çorbacının, kumaş, zeytin, şarap tüccarının kızı" *(s. 90)*. Herkes gidince hatırlamıştı öksüz olduğunu. Şimdi denizden çıkıp gelmesini bekliyordu Aliki'nin: "[Vasili'nin] yalnız kalacağını bilmiş, Amerika'dan binmiş vapura gelmişti" *(s. 89)*. Vasili için artık Aliki, dönüp ona yürüyünce kaybolan bir gölgeydi.

Poyraz'a düşman olabilmek için de onu ordudaki zalim yüzbaşıyla özdeşleştiriyordu Vasili: Ateşe verdikleri evlerden can havliyle kaçanlara kurşun sıkmayan askerlerin beyinlerini dağıtan yüzbaşıya. Yezidilerin, Mezopotamyada sürüler halinde dolaşan cerenlerin, Arapların, Kürtlerin bütün öldürme emrini veren, bütün dünyanın Osmanlıya, Türke düşman olduğunu düşünen yüzbaşıya *(s. 133-138)*. Sonra yüzbaşının da kendileri gibi acından öldüğünü hatırlayınca yeni bir bahane icat ediyordu Poyraz'ı öldürmek için. Düşmanına bağlanmıştı bir kere; artık bütün vaktini ve enerjisini önce Poyraz'ı öldürmek için gerekçeler bulmaya sonra da hepsini geçersizleştiren yeni gerekçeler bulmaya harcıyordu. Balzac'ın köylülerde ve vahşilerde gördüğü "duygudan eyleme geçmedeki çabukluk" da vardı Vasili'de, yaşamının belki de bir düşmana sahip olmaya bağlı olduğunu bilen ince seziş de. Geceyarısı on kez hışımla benzin alıp Poyraz'ın yerleştiği evin kapısına gidiyor ama her seferinde, uyuyan bir adamı öldüremeyeceğine kendisini ikna ederek evine dönüyordu. Kurşunu tam alnının ortasına sıkacakken turuncu kocaman bir kelebek gördüğü için ya da Poyraz'ın yüzündeki mutluluk kendisine, ardından da kedisine geçtiği için –ya da kendisi öyle sandığı için– vazgeçiyordu Vasili. Poyraz'ın altınlarını gördüğü zaman da yeni bir bahane bulmuş oluyordu; öldürmek için değil öldürmemek için. Parası için kimseyi öldürmek istemezdi.

Gidilen her yere birlikte götürülen, zihindeki her hatıraya sızan 'düşman', arzu edilen, bir eksikliği tamamlayan bir figüre dönüşmüştür artık. Yaşar Kemal'in tüm romanlarında izleri bulunabilecek 'her şeyde ikili bir yan' görme eğiliminin yarattığı bir tür şematizm ve kolaylık *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'da da görülüyor. Yaşar Kemal bizi, Vasili'nin Poyraz'ı hem öldüreceğine hem de öldürmeyeceğine aynı kuvvetle inandırmak istiyor ama, okurun bir 'iyileşme' arzusunun izlerini Vasili'de de görmesi hiç zor değil. Biliriz ki Vasili Poyraz'ın, pişirdiği balığın kokusuna gelmesini onu öldürmek için değil aksine, onun tarafından farkedilmek için istiyor *(s. 146-147)*.

Bu duyguyu güçlendiren en önemli belirti ise Vasili'nin doğayla uyumu ve yaşama içgüdüsünün belirtisi olarak görülebilecek, bedeninden taşan cinsel arzularıdır. Aslında Kemal'in romanlarının atmosferini Dostoyevski'ninkilerden ayıran en önemli unsur doğanın kapladığı yer ve yaydığı enerjidir. Diğer romanlarında olduğu gibi bunda da bunaltan, daraltan değil, genişlik, ferahlık, esenlik veren bir doğa vardır karşımızda. "Hışım gibi yağmurdan" sonra bile her yan pespembe ışıklar içindedir, ışıklar içindeki dağ battığında, onun ışığı bu kez de denizi aydınlatır *(s. 11)*. Hele denizler; insanları sevinçten çıldırtmak için böyle "çelik moru, çelik mavisi, ustura yeşili, ustura kırmızısı binbir renkte menevişlenirler" *(s. 11)*. Adanın ve yörenin en usta balıkçısı Panosaki'nin yüreğindeki bütün keder de Kadri'nin yetiştirdiği portakalları görünce uçar gider *(s. 66)*. Poyraz da "ovada, yaylada, dağlarda, çöllerde, denizlerde başka başka" gözüktüklerini bilecek kadar iyi tanır "karanlığın köküne çakılmış yıldızlar"ı *(s. 17)*. Ama yine de Vasili'nin çiçeklerle, böceklerle, hayvanlarla ilişkisi kıskandırıcıdır. Her şeyini kaybedenin yapabileceği bir şeyi yapmış ve güzelliğe sığınmıştır adeta. Doğayla konuşmak isteyenin, sesine ayrı bir müzik vermek zorunda olduğunun farkındadır o. Vasili'nin dünyayı "ulu turuncu bir çiçek gibi" gördüğüne bizi o kadar inandırır ki Yaşar Kemal, o yürürken nasıl olup da kuşların şakımadığına, ağaçların çiçek açmadığına, denizin arzuyla oynaşmadığına şaşırırız.

Doğa yalnızca rahatlatmaz ama; amaçsız bir koşuşturmacadan, dizginlerinden boşanmış bir hızdan, emin olunan, arzulanan ve bedeli sorulmayan ilerlemeden kuşkuya da düşürür. Adaya gelerek kendini ilerlemenin, hızın dışına atma kararının doğruluğundan böcekleri seyrettiğinde emin olur Poyraz: "Biz, dedi, biz niçin uğunan bir hızla koşuyoruz, bu kadar öldürücü, aşağılayıcı, bu kadar utandırıcı korkulara dayanarak da üstelik, biz nereye, niçin gidiyoruz?" *(s. 199)*.

Bize şimdiye kadar varlığından bile haberdar olmadığımız renkleri, kokuları, böcekleri, binbir türlü güzelliği farkettirmeden tattıran Yaşar Kemal şimdi de farkettirmeden, yalnızca saadeti muhafaza eden bir hafızanın problemlerini gösteriyor bize. Romanın sonundaki abartılı mutluluk ve geleceğe yönelik dayanıksız iyimserlik de belki bu yüzden pek az inandırıcıdır: Poyraz, Lena, Vasili ve Kadri Kaptanla annesi çok da inanmadıkları bir mutluluğu yaşarken, biz, çölden yola çıkan bir bedevi kurşununun ya da hançerinin ne zaman gelip Poyraz'ı bulacağını kaygıyla beklemeye başlıyoruz.

Kemal'in romanının bir tarihi roman olduğunu söylemek yanlış, en azından eksik olur. Yakındaki bir acımasızlığı göstermek için daha eski bir acımasızlığı yakına getiriyor Yaşar Kemal. Felakete de hassas bir hafızanın ipuçlarını ise sadece romanında değil, hayatını anlattığı bir başka yerde de gösteriyor. Birinci Dünya Savaşı'nda Ruslardan kaçarak Van'dan Çukurova'ya gelen babası ile Kadirli'de İskân Komisyonu Başkanı Karamüftüoğlu Arif Bey arasında geçen konuşma, *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*'nın en azından konusunun, Yaşar Kemal için ne kadar yakıcı olduğunu gösteriyor. Onu bir yere yerleştirsin diye kendisinden yardım istemesi salık verilen Arif Bey, Yaşar Kemal'in babasına, bir Ermeni'nin savaşta sahipsiz kalan evini teklif ettiğinde aralarında şu konuşma geçer:

" 'Ben ev istemem.'
'Niçin?'
'Anam dedi ki?'
Arif Bey küplere biniyor.
'Anan sana ne dedi?'
'Anam dedi ki, yuvasından atılmış kuşun yuvası başka kuşa hayretmez.'
'Onlar kuş değil Ermeni.'
Babam:
'Kuş.'
Arif Bey:
'Ermeni'"

(*Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor,* Alain Bosquet'nin Yaşar Kemal'le Konuşmaları, *s. 30*).

Öyle anlaşılıyor ki, son yüzyılda bu topraklarda hem Ermenilerin hem de Rumların kuş olmadığı fikri genel kabul gördü.

Ya Kürtler; onlar kuş mu, değil mi?

Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana'dan bu soru yükseliyor. ◆

"Bir kü-çü-cük aslan-cık varmış..."

ULUS BAKER

Hayvanlar en eski edebiyatın içindeydiler, çok uzakta değildiler zaten: Aisopos hikâyecikleriyle insanlık durumlarına ilişkin metaforlar için zengin bir kaynak sundular. Ama Batı dünyası, sözgelimi Çin uygarlığından veya Hindulardan farklı olarak insanlarla hayvanlar arasındaki ilişkiyi "dostluk" ile "ahlâki kayıtsızlık" arasında uzanan bir yelpaze üzerine dağıttı. En üst düzeyde "hayvani" tema, Mezopotamya'dan beri gelişen, Yahudilikte ve Hıristiyanlıkta ön plana çıkan bir "çoban ile sürü" teması oldu. Tuhaf kriterlere dayanılarak (çift tırnaklı olmak, yarık dudaklı olmamak vesaire) hangi hayvanın yenebileceği, hangilerinin mekruh oldukları tayin edildi. Ama her durumda, bitkilere ve hayvanlara revâ görülen muamele, uygarlıklar düzleminden bakıldığında, insanlar arasındaki ilişkilerin de kriteridir. Öyleyse edebiyatın da...

Modern edebiyatta eskiden bulunmayan bir yenilik, "iyi" ile "kötü" edebiyatlar arasında bir ayrımın, beğeni ve yargılar düzleminde yapılabilir hale gelmesidir. İşte "kötü" edebiyatı ayırdeden ölçütlerden birisi, "evcil hayvanlarla" insanca bir ilişkiyi dile getirmeye çabalayıp durmasıdır –özellikle çocuk edebiyatının önemli bir kesimi, hayvanları "evcil" olarak tasarlar, vahşi dünyaya yumuşak bir geçişe olanak vermez. Bunun en iyi örneği, Melville'in *Moby Dick*'inin "çocuklar için" uyarlanmasında, vahşi dünyanın, beyaz balinanın göz kamaştırıcı çılgınlığının ya da köpekbalıklarıyla gemi aşçısının o harika konuşmasının çıkarılmasıdır. *Robinson Crusoe*, "evcil" ile "vahşi" arasında keskin bir ayrım yapar; ancak sonuçta bütün vurgu her hayvanın evcilleştirilmesi, insan çevresinin (tek başına bir insan olsa bile) parçası kılınması gerektiği düşüncesidir. Tarzan edebiyatı ise "kötü" edebiyatın en katlanılabilir örneklerini sunar; tüm bir vahşi ve yalnız yaşayan hayvanlar silsilesi, kendilerine ait duygulanış tarzlarını terkederek, kahramanın sözünün etrafında hizaya gelirler...

> Kaptan Ahab'ın, Kafka'nın hayvanlarını, Jack London'ın, Faulkner'ın hayvanlarını iyi bir edebiyatın kriterleri olarak anımsamak yeterlidir. Bu hayvanlar sürü hayvanları gibi değildirler, ya yalnız başlarına yaşarlar ya da sürülerine –Moby Dick'de olduğu gibi– ihanet ederler. Beyaz balinayla karşılaşmak uğruna Kaptan Ahab da tayfalarına ve gemisine ihanet etmek zorundadır.

Sorun hayvanlarla sürdürülecek ilişkinin "insanca" olması gerektiği düşüncesinden çıkmaktadır. Aynı ilişki, belki de "hayvanca" olabilir yine de –Kaptan Ahab'ın, Kafka'nın hayvanlarını (*Dönüşüm*), Jack London'ın, Faulkner'ın hayvanlarını iyi bir edebiyatın kriterleri olarak anımsamak yeterlidir. Bu hayvanlar sürü hayvanları gibi değildirler, ya yalnız başlarına yaşarlar ya da sürülerine –*Moby Dick*'de olduğu gibi– ihanet ederler. Beyaz balinayla karşılaşmak uğruna Kaptan Ahab da tayfalarına ve gemisine ihanet etmek zorundadır –ölüme dek... Edebiyat böylece "hayvanlar dünyası"nı anlatmayı bırakarak, sıradan natüralizm içinde yepyeni bir natüralizm çizgisini harekete geçirir: Hayvanların edebiyatta varolmasının nedeni, D. H. Lawrence'daki gibi, insanlara evcil aynalar, ahlâki-estetik kriterler sunmak değildir artık, insan varoluşunun ve dilinin kaybolduğu, hayvan duygulanışlarıyla donatıldığımız bir vahşet türüdür. Bu vahşet, Kafka'da olduğu gibi, başka, akıl edilmemiş bir vahşetin –aile ilişkilerinin, her türden evcilliklerin, bürokrasinin ve Devlet'in vahşetinin karşısında bulacaktır kendini. Hayvanlaşmış insan, edebiyatta ne bir fantezi ne de "realizm efektinin denenmesi"dir –zaten olduğumuz, olabileceğimiz, olmayı asla bırakamayacağımız bir durumdur; zaten kendimize benzettiğimiz bir kediye, bir köpeğe dö-

nüşmeyiz, bir hamamböceğine, bir kaplumbağaya dönüşürüz... Hayvanlarla bir ilişkimiz olacaksa, bunun hayvanlardan insanlığı öğrenmek türünden bir metaforla işlenmesi zorunlu değildir –orada, hayvanlardan hayvanlığı öğreniriz.

Kurtlar tam da yukarıdaki nedenlerden dolayı, bütün diğer hayvanlara oranla ayrıcalıklıdırlar. Jack London'da olduğu gibi, kâh bir iç sese kulak veren kendilikler olarak, kâh insan vahşetinin yalnızca hayvanlara değil, kendi kendine de yönelen kötü ve kayıtsız şiddet türünün en iyi ifadesi olarak yaşamak zorunda kalırlar. Evcillik ise, köpeklerde olduğu gibi "dostluk" adı altında sadakat beklentisini onaylayan temel ilişki tarzıdır –insan türünün bir bencilliğidir. Hayvanlar dünyasını bir "metafor" olarak tutan fabl yazarları ve karnaval edebiyatı daha masumdur, çünkü salt evcillikler türetmekle kalmaz, doğrudan doğruya insanlar dünyasına, politik ve kültürel ilişkilere yöneltir oklarını.

En kötü durum psikanaliz edebiyat yorumunda ve eleştirisinde kullanılmaya başlandığı andan itibaren gerçekleşmiştir: Bir çocuğun sokakta bulduğu bir köpeği ya da kediyi eve getirip de, ona aile içinde zaten her zaman bir yerin önceden sağlanmış olduğunu hissettiği an insan-hayvan ilişkisinin tüm gerçekliğini yitirdiği, hayvanın ailevi bir sembol haline geldiği son derecede kritik ve meş'um bir andır. O andan itibaren çocuklarla hayvanları sevmemek daha iyidir. Öte yandan, Dostoyevski kahramanlarında olduğu gibi sokağa çıkılır, ölü bir köpek görülür köşe başında. Ve bütün hafıza, günlük hikâyeler bir anda yitip giderler. Bu asla Ödipal bir durum değil, bir duygulanışlar halidir –köpek bana benzediği ölçüde ben de aynı duygularla etkilenirim; onun bedeninin başına gelen benim de bedenimin başına gelmiştir; bir keder, sonsuz bir keder imgesi... Bu ölen her hayvanla biraz ölmenin ritmidir.

Ölü hayvan, Heidegger'in "hayvanlar ölmez, yalnızca telef olurlar" sözüne karşı ileri sürülebilecek canlı bir kanıttır. Şuurlu olup olmamaları yaşamlarına ya da ölümlerine herhangi bir şey ekleyip çıkarmaz. Tıpkı bizde, insanlarda da belli bir düzlemde olduğu gibi... Oysa harika varlıklar olarak hayvanların, insanlardan farklı olarak çok yalın ve basit, neredeyse sayılabilir duygulanışlarla yaşadıklarının farkındayız: Pavlov, sanılanın aksine, araştırmasını "hayvanlar" üzerinde değil, tam da insanlar, insan dilinin kökenleri ve temel işaretleşme sistemleri üzerinde yaptığını bizzat kendisi söylüyordu: Ağzı sulanan köpekte gerçekleştirdiğimiz aslında bizim olan, bize özgü olan şeydir. Köpek için "anlamının" ne olduğu konusunda herhangi bir şey söylemeye kalkışmayalım...

"Sanki şunu söylemek ister gibi bakıyordu." Bir hayvana ilişkin olarak söylendiğinde bu türden her söz bir klişedir, kötü, yüzeysel edebiyata aittir, tek kelimeyle bir kötülüktür. Bir taraftan evcilleştirilmiş bile olsalar hayvanlar için bizim de bir "çevre unsuru"ndan başka bir şey olmadığımızı gözardı etmenin yollarından biridir. Öte taraftan, bize bunu söyleten ne onun bakışı ne de bir şeyleri gerçekten söylemek isteyip istemediğidir –kötü edebiyatçılar kendi hayvanlarıyla hep böyle karşılaşırlar; yoksul ve yavan bir evcillik, insanın ahlâki aynası, bir metafor olarak.

> Her şey gösteriyor ki ev, edebiyat için olduğu kadar hayvanlar için de iyi bir ortam değildir: Virginia Woolf bile 'kendine ait oda'yı sanki geçici bir edebî konfor olasılığı olarak, daha da önemlisi 'henüz elde edilmemiş' bir çevre olarak düşünüyordu –onun yeri daha çok Londra sokakları ve bir fino köpeğinin sokakta dolaşma duygularıdır.

Her şey gösteriyor ki ev, edebiyat için olduğu kadar hayvanlar için de iyi bir ortam değildir: Virginia Woolf bile "kendine ait oda"yı sanki geçici bir edebî konfor olasılığı olarak, daha da önemlisi "henüz elde edilmemiş", yani imal edilmesi gerekli bir çevre olarak düşünüyordu –onun yeri daha çok Londra sokakları ve bir fino köpeğinin sokakta dolaşma duygularıdır.

İyi ve kötü edebiyat ayrımını bir kenara attığımızda bile, hayvanın edebiyatta belirişi çok ciddi, belki insanların ve kahramanların belirişinden yer yer çok daha ciddi bir dizi edebi sorun yaratır. Yazma faaliyetinin kime yönelik olduğu sorusunun yerine, kimin adına yazma sorusu gelir: Okur için, müşteri için (ultra-kapitalizm koşullarında müşteri okur filân değil, şirketlerdir yalnızca) yazmak değil, yazamayanlar için, onlar adına yazmak... Ve bunlar, insanlar, hayvanlar, bitkiler ve her şeydir. "Adına yazmak" modern edebiyatın güçlü eserlerini ayırdeden özelliklerden biri gibi görünüyor: Beckett, Proust, Kafka, Woolf... Modern edebiyat içinde hayvanların yer yer ayrıcalıklı bir yere kavuşabilmeleri herhalde bundandır... ◆

UMUT UZUN YAŞAR

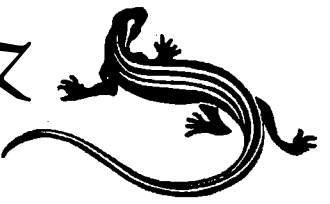
Giorgi Tsitsişvili
Guram Doçanaşvili
Guram Rçeulişvili
Guram Gegeşidze
Nodar Dumbadze
Revaz İnanişvili
Arçil Sulakauri
Tamaz Çiladze
Otia loseliani
Otar Çheidze

Çeviri: Hasan Çelik
Fatoş Gürsoytrak

SİNATLE YAYINLARI Sinatle
Seyrantepe, Çınarlı Sk. No: 8/2 4. Levent/ İstanbul
Tel: 0212 284 37 21-22 Fax: 0212 279 92 73

KARASU'NUN METİNLERİNDE HAYVAN İMGESİ

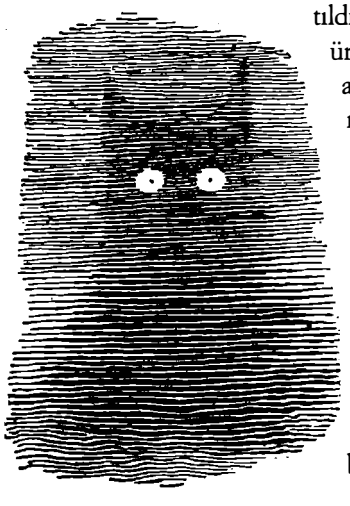
Ne kedisiz ne korkusuz



NURDAN GÜRBİLEK

Bilge Karasu'nun metinlerinin belirgin bir özelliği var: Birçok edebiyat metninde bir arka plan, bir dekor olan, öyle olmadığında bile bir metafor olmaktan öteye geçemeyen hayvanlar onun metinlerinde çoğu zaman anlatının merkezindedirler. Aslında bu yalnızca hayvanlar için değil, deniz, ağaçlar, bitkiler, taşlar için de geçerlidir. Hepsi Karasu'nun "dirim" dediği sahnedeki payları açısından metinde yerlerini almış gibidir. Çünkü bu metinlerin konusu biraz da bu sahnenin kendisidir: İnsanlar "dirimle kurdukları en eski ilişkileri" açısından, hep bu unutulmuş sahne içinde var olurlar. Ben bu yazıda Karasu'nun metinlerine, oradaki hayvan imgesinden yola çıkarak bakmak istiyorum. Gerçekten de Karasu'nun birçok anlatısının merkezindedir hayvan. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin birçok masalının; "Avından El Alan"ın, "Bir Ortaçağ Abdalı"nın, "Korkusuz Kirpiye Övgü"nün, "Yengece Övgü"nün kahramanı bir hayvandır. Karasu ayrıca bir "Hayvanlar Kitapçığı" da yazmıştır. "Sarıkum'a Giriş"in kör yılanından "Avından El Alan"ın orfinozuna, karacasına, tekboynuzuna, "Yengece Övgü"nün Kekovalı yengecinden *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nın tilkiciğine, "Kısmet Büfesi"ndeki akbabadan *Narla İncire Gazel*'in sakanguruna, *Altı Ay Bir Güz*'ün Kedibey'ine ısrarla karşımıza çıkacaktır bu imge.

İlk bakışta bir değişimden söz edilebilir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nden sonra Karasu'nun anlatılarında masalsı yaratıklar, yırtıcı hayvanlar yerini daha tanıdık, daha evcil hayvanlara bırakmış gibidir. Deşen, parçalayan, kemiren, koparan hayvanların yerini sanki insanın birlikte yaşayabileceği, arkadaşlık kurabileceği hayvanlar almıştır. Ya da öyle midir? Ormanın ürkütücü hayvanları, "düşün karanlık canavarları" zamanla yerini kediye, keçiye, sakanguru mu bırakmıştır? Karasu zamanla "kedi gözü, kedi huyuyla" mı bakmıştır dünyaya? *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ndeki yırtıcılık *Narla İncire Gazel*'de, *Altı Ay Bir Güz*'de yatışmış, başka bir şeye mi dönüşmüştür?



Bilge Karasu'ya neden masal yazdığı sorulduğunda, "masal" adını vereceği yazıları yazarken bir özgürlük kaygısı içinde olduğundan söz etmişti. "Masalın özgürlüğü" diyordu, dünya karşısında, "gerçeklik deyiverip belli biçimlerde dile getirilmesi gerektiğine inanmaya alıştığımızın" karşısında bir özgürlüktür. "Gerçekliğin bir noktada yırtılıverişinden," bu yırtılmanın yazara sağladığı imkândan söz ediyordu: "Bu yırtıktan, gündelik aşımız korkular, kaygılar sızıyordu. Bulanık, 'kirli' düşler, unutulmuş, unutturulmuş yönelişler kımıldıyordu bu sızıntının içinde." Masallar, hem bu yırtığın salıverdiklerini tanıma süreci olmuştur onun için hem de yine bununla bağlantılı bir başka şeyin imkânını yaratmıştır: Gövdenin simgesel dönüşümleri üzerine alıştırmalardır masallar.

Okurlarının gözündeki Bilge Karasu imgesini pekiştirmiş olmalıdır bu sözler. Gerçekten de *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nden *Gece*'ye, yaşamın alışılmış dokusunun yırtıldığı yeri, orada kımıldayan ürkütücü, kestirilmez içeriği araştıran bir yazar Bilge Karasu. Yakın ilişkilerdeki tutkulu, aynı ölçüde karanlık, yırtıcı bölgeye giriyor, orada gücün, kıyıcılığın en eski işaretlerini görüyordu. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin masallarında da bunu yaptı: Ölmeyen sevinin öldürücü olduğunu bilemeyenlerden, bilgiyi ne için kullandığını unutanlardan, güçsüzlüğünü güç sananlardan söz etti.

Gerçi benzer içeriklerle daha önce de uğraşmıştır Karasu. *Troya'da Ölüm Vardı*'da karşısındakine hak tanımayan öldürücü sevgilerden, insanların içindeki katılıktan, kıskançlıktan, acılıktan söz eder. Ama masal değildir bunlar: Sarıkum öykülerinin yazarı, başlığın "Troya"sının bütün uzak çağrışımlarına rağmen, bir zamanlar yaşanmış bir yerin gerçekliğine, Sarıkum'daki "apak, taze boyalı, serin evin" ya da İstanbul'da Taksim'deki anıtın karşısındaki evin gerçekliğine bağlı kalmıştır. Sonra yine yakın ilişkileri, dostluğu, kahramanlığı, sadakati, inancı, ilişkilerdeki ölümcül çatışmayı incelemeye devam eder, ama bu kez öyküsünü uzak, çoğu zaman eski, yabancı bir sahneye yerleştirecektir: Önce Bizans'ta geçen *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda, ardından masallar kitabı *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde. Karasu'nun masalın sağladığı özgürlükle ilgili söyledikleri belki burdan yola çıkılarak da yorumlanabilir: Masal bu dünya, bu gerçeklik karşısında, bu arada kendi hayatı, ilişkileri, iç dünyası, kendi tutkuları karşısında da bir özgürlük tanımıştır sanki yazara. Sarıkum ve İstanbul öykülerinin katı içeriği daha uzak, daha yabancı bir sahnede daha özgürce incelenebilecektir artık. Hayvan imgesindeki ilk değişim de burada başlar. Troya'nın sakatlanmış, yaralı hayvanlarının (Müşfik'in konuşmaktan vazgeçen kedisi Hans'ın, Dilaver Hanım'ın bodrumundaki kocaman camlı kutunun bölmelerindeki sakat hayvanların; karnından yaralı kör yılanın, kanadı kırık kuşun, kuyruğu kopmuş kedi yavrusunun, yaralı kurbağanın, serçenin, güvercinin, farenin) yerini bilincin uzak kıyılarında varlığını sürdüren, yırtıcı, sert, öyle olmadığında bile ele geçirilmez, söz geçirilmez yabanıl hayvanlar, masalsı yaratıklar alır.

Bu yönelişi Karasu'nun yalnız masallarında değil, başka metinlerinde de görmek

mümkün. Karasu birçok anlatısında ilkel sahnelere, unutulmuş ilişki biçimlerine geri gidecek, "yaşamın akıp gidişi içinde kişinin temel tutumları" dediği, her an karşıtına dönüşebilecek tutumları yabancı, çoğu zaman da yabanıl bir sahnede inceleyecektir. Avlanmanın, yağmanın, efendiliğin renkleriyle, eski çağların eski simgeleriyle çizilmiş sahneler kuracaktır. Kanatıcı, yırtıcı gövdeler vardır şimdi orada; üç başlı üç gövdeli tek kuyruklu yılanlar, ateş içinde yaşayan al semenderler, ölümüne susamış yengeçler, kurbağamsı yaratıklar, yaban kedileri, tekboynuzlar. Eski zaman mağaralarının duvarlarına kanla çizilmiş hörgüçlü boğalar, çırpı bacaklı atlar, dal boynuzlu geyikler, ay boynuzlu keçiler vardır. Ejderle boğuşan baturlar, savaşçılar; ilkelliğin, saldırganlığın, acımasızlığın en belirgin işareti olan hayvanlar, eski çağların en eski simgeleri vardır. Göçmüşler Bahçesi'nde eski göçebelerin, yabanıl ormanlıların boyunlarından sarkan zincirlerde atlara, tazılara, kurtlara, parslara, karacalara benzer hayvanlar vardır. Karasu'nun anlatılarının tekrarlayan sahneleri olan kıyı kentleri bile eski şehir kalıntıları, yıkık kemerleri, surları, kuleleri, ölmek bilmez taşlarıyla, Karasu'nun "binyılların tortusu" dediğini düşündüren uzak, ilkel sahnelere dönüşür bazen. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin Ortaçağda kalmakla onur duyan kara kenti, *Kılavuz*'un 'Turunçlu'su ya da *Narla İncire Gazel*'in 'Narlar Şehri'. İlkinde eski çağların kanlı çatışmalarından izler taşıyan bir oyun oynanmaktadır; 'Turunçlu'da Uğur birden, insanların keçilerle boğuşup çiftleştiği bir Baküs ayinine geri gider; 'Narlar Şehri'ndeyse yazar bu kez okura eski, çok eski bir ormanı, "binlerce yıl önceki –ama o zaman bile binlerce yıllık eskiliğiyle bütün yaratıklara analık etmiş" bir ormanı hatırlatacaktır.

Şunu anlatmak istiyorum: Yazıda eski ya da ilkel, belki yabancı bulunabilecek bir ortam oluşturmuştur Karasu. Dahası, bunun yazının, yani iz bırakmanın kendisi için de geçerli olduğu hissettirir. Bütün inceltme, işleme çabasına karşın metinlerinde harfin, boyanın, çamurun ilk biçimlerine geri gitmesi belki de böyle yorumlanmalıdır. Nasıl "Boğaziçi Üzerine Ön Metin"de şehrin, sürekliliğin tarihini bir çöküntünün, bir çukurun içine, İnsan'ın egemenliğini "o eskinin eskisi bitkisel dirim yığıntısının" içine yerleştirirse, *Narla İncire Gazel*'de de (II. Tanıma Ek) Erol Akyavaş'ın resimlerindeki kan çağrıştıran kırmızı el-basmalarından söz ederken, insanın boyayla, çamurla ilişkisinin berisinde kanla kurulmuş bir ilişki olduğunu hatırlatır okura: İnsan ilk izlerini el basarak, kanlı elini duvara, taşa, kağıda basarak bırakmıştır. "Kısmet Büfesi"nde de tekrarlanacaktır bu: Usta ile MorYeleliAt mağara duvarına resimlerini, avladıkları hayvanın kanını toprakla taşla karıp yoğurdukları kanlı çamurla yaparlar. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'ni, kitaptaki on iki masala döşek olması istenmiş masalı okurken de benzer bir biçimde geriye gideriz: Oyun alanı bir zamanlar savaş alanıdır; oyunun kaynağında bir uzlaşma, uzlaşmanın kaynağında yenenlerin yenilenleri öldürdükleri ilkel bir çatışma, bir savaş, bir yağma vardır. Nihayet Karasu'nun bazı okurlarına erişilmez, uzak, yapma gelen; akıp giden, doğal bir şey olmaktan çok, yapılmış bir şey, hareketsiz bir gövdeymiş gibi duran dilinden, birçok okuruna yadırgatıcı gelebilecek Türkçesinden de söz edilebilir burada. Karasu'nun gündelik dolaşıma girmeyen ("binit", "bırakıt," "tasar" gibi yeni türetilmiş ya da "günü", "çapavul", "tor" gibi unutulmuş), yakın hafızası olmayan sözcükleri de yazıda yarattığı yabancı, unutulmuş alanın işaretleri gibidir.

> Karasu okurları bir başka Karasu'nun daha olduğunu düşünebilirler. Gerçekten de, kendi kurduğu masalı da sonunda yırtmak isteyen, o yırtıktan bu kez başka bilgilerle de olsa yeniden şu bildik hayata dönmeyi deneyen, okura sonunda kitabın da bitmek zorunda olduğunu hatırlatan, bunu yaparken de bu hayatın terimleriyle düşünen bir Karasu'dan söz edilmelidir.

Karasu okurları bir başka Karasu'nun daha olduğunu düşünebilirler. Gerçekten de, kendi kurduğu masalı da sonunda yırtmak isteyen, o yırtıktan bu kez başka bilgilerle de olsa yeniden şu bildik, alışılmış hayata dönmeyi deneyen, okura sonunda kitabın da bitmek zorunda olduğunu hatırlatan, bunu yaparken de bu hayatın terimleriyle düşünen bir Karasu'dan söz edilmelidir. Ölümcül tutkulardan, boğucu yakınlıklardan, karşı konamaz yıkımlardan, yırtıcı imgelerden değil de "tanışmanın gerektirdiği emek"ten, başkalarıyla ilişkilerdeki dengeden, ölçü arayışından, karşılıklılık denen şeyin anlamını öğrenmekten, ilişkilerden edinilen görgüden söz etmektedir bu Karasu. Yalnızca bir ikinci içeriği kastetmiyorum. Daha çok şu var: Karasu masalsı içeriklerle uğraşmıştır uğraşmasına ama kendi emeğini, yani yazma sürecini masalsılaştırdığı, bulanık ya da karanlık bir bölgeye yerleştirdiği söylenemez pek. Yazmaktan söz ederken "hayatın alışılmış dokusu" dediği şeyin terimleriyle konuşur daha çok. Yazmayı bir kol emeği, bir el becerisi olarak, yani öğrenilebilecek, öğretilebilecek bir şey olarak anlatır. Yemek pişirmeye, dikiş dikmeğe, çiçek dermeğe benzetir örneğin; kitabı çatmaktan, dokumaktan, demlemekten, budamaktan, makaslamaktan, yoğurmaktan söz eder, yazının etlenip butlanmasından, yazıyla birlikte yaşamaktan söz eder. Yani kitap yazmak hep "yaşamın benzeri olabilecek bir iş" yapmak olarak görünür metinlerinde. Dili de sanki bu el emeğini görünür kılacak biçimde kurgulanmıştır. Sayısız ayraç, not, dipnot, dipnotun dipnotuyla karşımıza çıkan, dikiş yerleri, makas izleri, teğelleri özellikle ortada bırakılmış, budanarak bir dengeye ulaşsın istenmiş, bütün diğer el emeği biçimlerine, bu arada yaşamın kendisine de benzesin diye uğraşılmış bir yazıdır. Belki yabancı, bazıları için yapay, ama aynı ölçüde yapılmış, yapılabilir bir şey. O halde bir ikilikten, iki ayrı ses tonundan söz edilmelidir: Karasu'nun uzak, yabancı mekanlarda, ilkel sahnelerde geçen, yırtıcı hayvanlarla dolu anlatılarındaki tutkulu ses tonu vardır bir; bir de yer yer bütün metinlerinde kendini duyurmakla birlikte daha çok *Narla İncire Gazel*'in kimi yazılarında, özellikle de *Altı Ay Bir Güz*'de belirgin olan, masaldan yeniden hayata dönmeye çalışan, burada ve şimdi yaşanan hayat için sonuçlar çıkarmaya

çalışan, tutku kadar dengeyi de gözeten, daha yatışmış, mesafeli, hatta belki soğuk denilebilecek, bir masal anlatıcısından çok belki bir denemecininkini andıran ses tonu. "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de işittiğimiz ses tonu. Zaten yazıyı yaşamdan çok da ayrı bir şey olarak görmediğini orada söyler: "'Sanatçıların yaşamı değil, yaptıkları önemlidir' deriz kolaycacık. Hiç değilse belli bir açıdan bakanların birçoğu der bunu. Ne ki, kimi sanatçı söz konusu oldukta, 'yaptıkları'nın arasında yaşamları, ya da en azından, bu yaşamın birkaç bölümü de var".

Bu da bizi bu yazının sorusuna getiriyor: Bu iki ses tonu, Karasu'nun kitaplarında nasıl bir araya gelir? Masalın bittiği, anlatıdaki yırtıcı imgenin dönüşmeye başladığı yer neresidir?

Bilge Karasu kedisi Bibik ile

Karasu'nun birçok metninde tekrar tekrar işlediği, hep geri döndüğü bir tema var: Yaşını almış, görmüş geçirmiş, uslanmış kişiyle genç, toy, güzel olan arasındaki ilişki. İlki usta, eğiten, efendi; ikincisiyse az yaşamış, hayatı bilmeyen, çırak; çoğu zaman yabanıl, bazen çocuk, acemi oğlan, delikanlı. Biri yaşlı diğeri genç, biri usta diğeri toy bu iki kişi arasındaki ilişkiyi birçok anlatısında metninin orta yerine koymuştur Karasu. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda manastırın en genç keşişi İoakim'le Andronikos arasında; sonunda bir baba, bir baş olan İoakim'le çobanlık ettiği çocukları arasında, "Avından El Alan"da genç ip cambazıyla ustası arasında, "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de Yeşil gözlü yontuyla yontucusu arasında, Göçmüşler Bahçesi'nde oynanan oyunda yabanıl göçebe Yeşillerle kentli Morların çatışmasında, "Kısmet Büfesi"nde MorYeleliAt'la Ustası arasında başka başka biçimlerde de olsa karşımıza çıkar bu ilişki. *Narla İncire Gazel*'de Refik'le Kerim, sonra Eren'le Kerim arasında, *Altı Ay Bir Güz*'de bu kez genç Kerim'le İsabey, Haluk'la Kerim arasında, bir de bütün bu ilişkilerin sanki ilk biçimi olarak geri dönülen Küçük Yohanna'nın Usta'yla ilişkisinde yine bu ilişki kipiyle karşılaşırız. Ustanın karşısındaki çoğu zaman oğlandır, ama bazen de karşımıza bir hayvan olarak, "genç, toy, tor, torlak bir yaratık" olarak çıkar; orfinozla balıkçı, yeşil gözlü kediyle sahibi, yengeçle Cüneyt, tilkicikle İoakim arasındaki ilişkide ya da bir insanla dost olup önce tatlı suya, sonra havada yaşamaya alışan, sonra da denize düşüp boğulan balığın masalında aynı sahne kurulmuştur. Bütün bu öykülerde eşitsizlikten söz ediyordur Karasu. Genç İoakim bir ömür boyu Andronikos'un kahramanlığı altında ezilecek, konuşa konuşa tükenip ölüme gitmeyi göze alan adamın karşısında susmuş olmanın utancını ömür boyu taşıyacaktır. Manastırın avlusunda boynundan incecik bir zincirle bir sütuna bağlı tilkicik onu seven İoakim tarafından boğulacak, genç ip cambazı ustasının yüzünde ölümün işaretini görünce ölecek, yengecin ölümü Cüneyt'in elinden olacaktır. Bir de "Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin"deki, yaşlı karanlık yalıya kafa tutan saygısız çocuğu hatırlayabiliriz burada. Bir zamanlar alışılagelmiş kurallara meydan okuyarak ortaya çıkan, çevresindekilerden yıllarca habersiz yaşamış olan yalı şimdi bu umursamazlığının cezasını çekiyor gibidir; balıksıl balkırlı çocuk, yalının karşısında "balık olan, erkek olan, güzel olan" çocuk, allı yeşilli damalı donu, "utancı atmış gövde"si ve bütün umursamazlığıyla artık yalının kağanı olmuştur.

Kanatıcılığı, yutuculuğu çağrıştıran hayvan imgesi bu sahneyi tamamlar. Ya da şöyle söylemek daha doğru belki: Bu yırtıcı imge, bu ilişkilerin içine yerleştiği sahneyi oluşturur. Daha önce de söylediğim gibi *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin masallarında, "Avından El Alan"da, "Bir Ortaçağ Abdalı"nda, "Yengece Övgü"de sevgi ya da tutku hep kemiren, koparan, yırtan, yutan hayvanların eşlik ettiği bir sahnede incelenir. (Belki de bir tek "Korkusuz Kirpiye Övgü"deki, düşmanlara meydan okuyarak çıktığı yolda arkadaş da bulunabileceğini öğrenen yaşlı kirpi bunun dışında tutulmalıdır.) Abdalla, yıllar yılı kuşağının katları arasında taşıdığı, cırnaklarını abdalın etine geçirmiş keme; kendini balıkçıya yakalatan, ardından onu yutan orfinoz; kendini kayırana saldıran, kendi yıkımını hazırlayan Kekovalı yengeç. Ya da hayvanla insanın iç içe geçmesiyle oluşmuş karma yaratıklar: Hayvanını kuşanan adam, bir kolu balık bir adam, ağzından bir insan başı bitivermiş bir balık, bir insanla çiftleşmiş bir balık, bir balıkla tekleşmiş bir adam. Hepsi yıkımını içinde taşıyan bir tutkunun, sonu ölümle bitecek bir ilişkinin, dönüşmüş bir gövdenin imgeleridir. *Kısmet Büfesi*'nin "Çeşitlemeli Korku"sunu da belki bu bağlamda düşünebiliriz: Tutkunun, korkunun imgesi yine bir hayvan, durduğu yerde çılgınca dönenen bir böcek olmuştur şimdi.

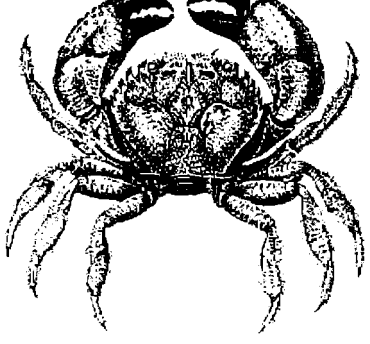
Kediye de sıra gelecek. *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*'in yazarından söz ediyoruz çünkü. Ama kedinin masala nerden girdiği önemli. "Masallar," diyordu Karasu, "alışılagelmiş bir düzen içinde akıp giden yaşamın bir yerinde, bu düzen, bu alışılmışlık dokusunun yırtılıvermesinden ortaya çıkmıştı hep." Bu doku yırtıldığında eşitsizlik gerçeği üzerine kurulu, karanlık, ürkütücü bir içerik çıkmıştı karşımıza. Geceyarısına ulaşılıp karanlık iyice çöktüğünde ise bu kez yeni günün umudunu karanlığa sızdırabilmek için masalın da yırtılması gerektiğinden söz edecektir Karasu. O halde masaldan çıkmak, yeniden alışılagelmiş düzene değilse bile şu bildiğimiz hayata

(yazarın kendi hayatına da) geri dönmeyi içerir. Bu kez eşitsizlik gerçeğinin içinde de olsa eşitlik imkânından söz edecektir Karasu. Bu yüzden "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"in hayvanı bir evcil hayvan, insanın birlikte yaşamayı öğrendiği, karşılıklı bir dengenin kurulabildiği bir hayvandır, kedidir. Masal yırtılmış, kedi masala o yırtıktan girmiştir. Ama kedinin hem kestirilmezliği hem de yatışmışlığı içerdiğini unutmayalım. "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"de genç, toy olandır kedi; umursamazlığı, bağımsızlığıyla karşısındakinin efendisidir, karşısındaki ise tanrılara yakışır hoşgörüsü, bağışlayıcılığı ile kusuru işleyen kediyi ezer ya da bir gün gelir kediye öykünüp, usanıp ilgisizliğini gösteriverir. Ama yeşil gözlü kediyle sahibinin ilişkisi, tıpkı "Yeşil Gözlü Yontu"yla yontucunun ilişkisinde olduğu gibi, bu ilişki kipinin bozulabileceğini ima eder: Bir gün gelir toy yaratık usanıp gider, sonra da geri döner, bütün bağımsızlığıyla. Karşılıklı bir eşitsizlik gerçeğinin içinde de olsa bir eşitlik kurulmuş gibidir.

Göçmüş Kediler Bahçesi'nden sonra yabanıl imgenin zamanla yerini daha yumuşak, en azından daha tanıdık bir imgeye bıraktığından söz etmiştik. Gerçekten de *Narla İncire Gazel* ve *Altı Ay Bir Güz*'de parsın, tekboynuzun, yengecin, kemenin yerini bir kıyı kentinde her an karşımıza çıkabilecek lokanta kedileri ya da eski bir kentin yıkık kemerlerinde uyuklayan kediler almıştır. Gerçi *Troya*'dan beri Karasu'nun öykülerinde kediler hep vardır, ama son iki metinde kedi (bir hayvanla iki insan arasındaki başarılı arkadaşlığın simgesi Güdük, insanların büyüttüğü Kedibey, Kerim'in çocukluğunun Mırmır kedisi) artık metnin orta yerine yerleşmiş gibidir. *Narla İncire Gazel*'in içindeki "Hayvanlar Kitapçığı"nda başka hayvanlar da vardır. Kumsalda oynaşan köpekler, anıtların alınlıkları üzerinde otlayan karakeçiler, yasemin kokuları içinde görünmeden öten sakangurlar, kahvelerin önünde gezinen sarman çoban köpeği, eski bir kentin yıkıntıları arasında hışıldayan hayvanlar, batan güneşi seyreden kertenkeleler, çekirgeler, yabanarıları ("ölmek bilmez taşlar arasında bunca ürkek, bunca yepelek dirim...")... Ama hepsi masalın sembolizminin iyice uzağında, evde, kırda, bir otel odasında karşımıza çıkabilecek, izleri sürülebilecek varlıklar olmuştur şimdi. *Narla İncire Gazel*'de Karasu'nun kedisi Bibik de artık kendi adıyla alabilecektir yerini.

Yanlış anlaşılabilir. Karasu'nun sonraki anlatılarında yırtıcı imgeden vazgeçtiğini söylemiyorum. Tersine, Karasu bu imgeden hiç vazgeçmedi. *Kısmet Büfesi*'nde yer alan "Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin"de bu resimlerde "saldırganlığın, acımasızlığın en belirgin imi" dediği kedileri, atları, horozları, iki göz yuvarıyla kuluçkaya yatmış kuşları, insan gözleriyle kedi gözlerinin birbirine dönüştüğü anları gördü. "Boğaziçi Üzerine Ön Metin"de insanla ilişkisi ancak bir tutsaklık ya da düpedüz yemek-yenmek kipinde kurulmuş hayvanları, balıkları, martıları anlattı. *Kılavuz*'da kedi (Mümtaz Bey'in kedisi Gümüş) bu kez kestirilemezliği, tedirgin ediciliği, ürkütücülüğüyle tüm anlatıdaki kaygının, düşle gerçek arasındaki kestirilmezliğin işareti gibiydi. Yine aynı anlatıda, Yılmaz Bey'in Uğur'a hediye ettiği Goya resminde, usun uykuya dalmasıyla birlikte uyuyan insanı çevreleyen "yarasalar, baykuşlar, kediler, gece karanlığının yaratıkları, güçsüzlük anlarımızın uğursuz düşmanları" vardı. Karasu "İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin"de görme, yaşama açlığı içindeki kısık gözlü yaşlı kadını anlatırken hortumgöz imgesini, *Narla İncire Gazel*'de Nevres hanımı anlatırken bir eski zaman kıyıcısının yanından ayrılmayan, çakmak çakmak gözleri, apak dişleri, kocaman diliyle canavar bir kara köpek imgesini karşımıza çıkaracaktı. Yine *Narla İncire Gazel*'de, Erol Akyavaş'ın resimlerini anarak yazdığı "II. Tanım"da, boyanın ya da çamurun içinde gizlenen yırtıcı hayvan imgelerine, boyunları zincirli, ağızları aralık, dişli, gözlü bir eli de andırabilen kurt kellelerine, kalenin efendisi gibi görünen üç başlı üç gövdeli tek kuyruklu yılanlara, yine eski çağların en eski simgelerine geri döndü. Orada da *Kısmet Büfesi*'ndeki "göz yazıları"ndan hiç eksik olmayan, *Kılavuz*'da gördüğümüz, *Gece*'de bütün metne yayılmış yırtıcı imgeler vardır. Boyanın içinde yaşayan en eski masalları, insanın en eski ilişkilerini anımsatan, "gücün, acının, kıyıcılığın, ermenin insanlara buldurduğu en eski sözlerin imleri" vardır. Atlar, atlılar, tolgalı savaşçılar, diri ya da baygın, yarı ölü hayvanlar, "canavarlar, iktidar yürütücüleri, savaşanlar, savaşçılar..." vardır. Aslında "Hayvanlar Kitapçığı" için de söylenebilir bu. Tek farkla: Bu kez yırtıcı imge hayvana değil, doğrudan insana işaret etmektedir. Bu yüzden "Hayvanlar Kitapçığı"nda kedinin, keçinin, sakangurun yanı sıra insanın kendi canını tehlikeye atmadan kıydığı, yerinden ettiği hayvanlar vardır. İnsanların kendi yollarıyla dünyasını böldüğü, hızla geçen bir arabanın kesip attığı kaplumbağalar, çiğnenmiş kurbağaların yassılmış cesetleri, yenmiş, sıyrılmış, emilmiş yengeçlerin artıkları; bir evin avlusunda, bayrama bekletildiğini bilmeden uyuklayan koç; kül olan yılanlar, kurbağalar, kuşlar...

> Karasu, içinde yaşadığımız çağda epey ihmâl edilmiş, pek cazibesi olmayan bir alanla, iyilikle uğraşıyordu. Yırtıcılıktan söz etmeden, unutulmuş bir tarihe geri gitmeden bu konuda pek bir şey söylenemeyeceğini çoğumuz biliriz, ama ben bunu Karasu'nun anlatılarını okurken daha iyi anladım.

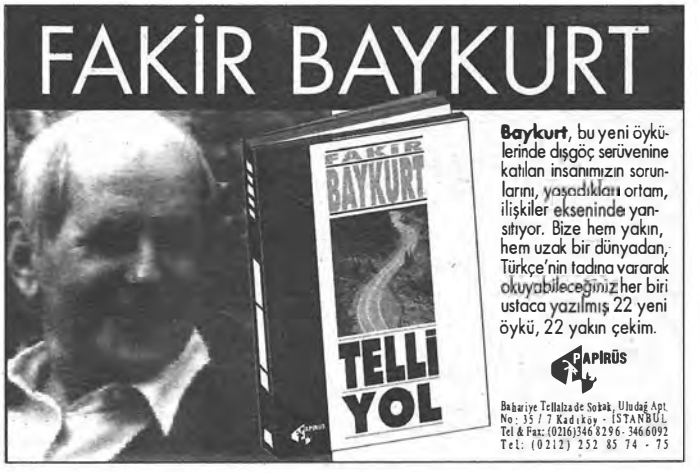


Şöyle söylemek belki daha doğru olur: Yırtıcı imge anlatıdaki payını sürdürüyordur, ama bir yandan da kendini dengeleyecek bir içeriğe, masal aracılığıyla varılabilmiş ama daha az masalsı, belki daha dolaysız denilebilecek, Karasu'nun metinlerinde başından beri kendini hissettirmiş bir ikinci içeriğe daha geniş bir yer açmış gibidir. *Altı Ay Bir Güz* bu bakımdan önemli. Aslında bu kitapta Karasu'nun temalarının pek değiştiği söylenemez. Orada da gencin ustayla ilişkisi (Kerim'in İsabey'le, Küçük Yohanna'nın İsa'yla, Kedibey'in Kerim'le ilişkisi) anlatılır.

Orada da bir yandan yaşamanın, bir yandan da yazmanın yolu üstüne düşünen bir anlatıcı vardır. Orada da bir yandan hayvanları, ağaçları, taşlarıyla bir sahne kurulur, bir yandan da yavaş yavaş bir metin oluşmaktadır; biri bir kenarda cümlelerini deniyor, bir doku oluşturuyor, olabilecek birçok öykü arasından birini kuruyor, onu silip başkasını kuruyordur. Orada da bir kitap nasıl biter, ne zaman biter soruları sorulur. Ama, başka metinlerinde daha az belirgin olan, belki en çok *Troya'da Ölüm Vardı*'yı hatırlatan bir sadelik de vardır orada. Masalsı yaratıklar, düşün karanlık canavarları, karşı konmaz yıkımlar, cinayetler geriye çekilmiştir. Belki yeniden eve, hayatın daha dolaysız biçimde yaşandığı bir döneme, çocukluğa, ilkgençliğe geri dönüldüğü için bulunmuş bir sadelik vardır. Bir zamanlar masaldan umulan özgürleşmeyi sanki yaşlılık sağlamış gibidir şimdi: "Sonun, başın, ortanın birbirine karıştığı, anlamını yitirdiği, tersinmez zamanın boyunduruğundan kurtulduğunuzu duyduğunuz bir gün gelir. Yaşlanmışsınızdır, yaşamınız artık sizin malınızdır. Malınızı istediğiniz gibi kullanabilirsiniz." Anlatıdaki zaman çizgisi kendiliğinden kırılacaktır artık. Zamanın eriyip dağılıverdiği, kişilerin bölük pörçük bir gerçeklikle görünüp kaybolduğu; elli yıl önceki bir sabahla yaşlılığın, yazanın gözünde iç içe geçtiği bir ânın kitabı olarak kurulmuştur *Altı Ay Bir Güz*. İnsanın yenilerek yaşadığı, ama bu yenilginin yırtıcı bir şey olarak değil, her zaman bir eşitlik arayışını da barındıran; yoksulluğa, korku ve kaygılara rağmen hayatta kalmayı da içeren bir şey olarak algılandığı, "şansız şerefsiz" ama umudu da içeren bir hayata geri dönülmüştür. Kazançları, eksiklikleri, korkuları, umutlarıyla yazarın kendi hayatını içine akıtabileceği, daha önce ayrı ayrı yazıp bitirdiği ya da yarım bıraktığı her şeyi içine sığdırabileceği bir kalıptır *Altı Ay Bir Güz*. Karasu'nun bütün diğer kitaplarının tersine bu metnin altına tarih atmamış olması bu yüzden olabilir mi?

Bu yazıyı yazmaya başladığımda kafamda belli belirsiz şekillenen düşünceyi söyleyebilirim artık. Bilge Karasu, içinde yaşadığımız çağda bence ihmal edilmiş, pek cazibesi olmayan bir alanla, iyilikle uğraşıyordu. Yırtıcılıktan söz etmeden, unutulmuş bir tarihe geri gitmeden bu konuda pek bir şey söylenemeyeceğini çoğumuz biliriz, ama ben bunu Karasu'nun anlatılarını okurken daha iyi anladım. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nin son masalındaki "bir yemişin, hamlığından kurtulması sürecini insancaya çevirmek" sözcüklerinin ne anlama gelebileceğini, *Altı Ay Bir Güz*'ün neden aynı zamanda bir "büyüme tarihi" olduğunu, Karasu'nun yazıda neden yırtıcı bir alan yaratırken aynı zamanda anlatısını mesafeli, hatta soğuk denilebilecek bir dille işlediğini, korkuya rağmen dirimin "bir kez daha, açıkta, oracıkta" başladığı yeri anlatabilmenin neden öyküyü bölmek pahasına onca ayraç, not, ara-not, dipnot gerektirdiğini o zaman anladım. Sonunda, bir iyilik ânı var. Yoksa, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*'nda "Ada" ve "Tepe"nin ardından gelen "Dutlar", *Narla İncire Gazel*'in sonunda güneş batarken limana doğru süzülen tek direkli, ince, uzun, apak tekne başka nasıl açıklanabilir?

Altı Ay Bir Güz'e bakıyorum. Kerim'in İsabey'in ölüm haberini aldığı sahnede karaca bir an görünüp kaybolur. Geriye çocukluğun mır mır kedisi, bir de insanların büyüttüğü, ana tanımamış Kedibey kalmıştır. ◆



Tarihi bir kolaj: 1929

MÜMTAZ SAĞLAM

İlk kitabı *Kavunlu Natürmort*'ta daha çok biçimsel ağırlıklı söylemiyle tanıdığımız Ahmet Sipahioğlu, son çalışması olan *1929*'da anlam ve biçimin tam uyuştuğu, mizahın edebî derinlik ve kaliteyle birlikte sentezlendiği bir yapıyla yeniden ortaya çıkıyor. Aynı zamanda bir akademisyen olan Ahmet Sipahioğlu öncelikle, yakın tarihimizin önemli atılımlarının ve olaylarının yaşandığı bu tarihsel kesitten, farklı toplum katmanlarına ilişkin birey portrelerini öne çıkarıyor. Bazı sosyal/siyasal olaylar ve gerçekler fonunda, kısmen gerçek kişi ve olaylarla da özdeşleştirebildiğimiz bu karikatürleştirilmiş tip ve olguları, giderek toplumsal değişim isteminin ve Doğu-İslâm zihniyetinin birer ironisine dönüştürüyor. Bu haliyle *1929*, gülmecenin geniş ve derin anlamı itibarıyla esaslı bir sorgulama evresinde ele alınarak kendi ulamını belirlemekte gecikmiyor. Gerçekten de *1929*'u yalnızca mizahî bir çerçevede değerlendirmek, onun peşinde olduğu temel düşünceyi farketmemiş olmak demektir.

Sipahioğlu *1929*'da, romansı ifadenin olanaklarını kullanan kurgusal bir denemeyle karşımızda. *1929* yılına ilişkin toparladığı verileri bir kolaj mantığıyla değerlendiren yazar, dönemi betimleme ve halet-i ruhiyesini yansıtma girişiminde, mizansenin hizmetine sokarak yeniden biçimliyor onları. Sonuçta ele aldığı her veriyi, sosyal ve siyasi ironinin bir nesnesi, dahası yeni bir "cemiyet" tasarımının günlük yaşama da yansıyan "absürd" tutanakları haline getiriyor. Yani, gerçek olanla kurmacanın aynı payda içerisinde tesis edilen ilişkisine dayanan anlatı, büyük ölçüde romansı kurgunun amacı doğrultusunda esas yörüngesini belirliyor. Sanatçının ortaya çıkardığı bu çok işlevli yapı, mizahın sınırlarını aşarak, sosyal bir modelin entegrasyonunda yaşanan şoklarla biçimlenmekte olan bir kültürel ortamı betimleyen gerçekçi bir üslûba da bürünüyor esasında.

1929, düz bakışla ifade edilirse, Cenevre'de musikî tahsili yapan genç istidat Şekip Bey'in İstanbul'a dönüşüyle başlayan ve bir yıllık süreçte başından geçenleri öyküleyen bir anlatıdır. Karşı cinsin ilgisine her daim

Ahmet Sipahioğlu
1929
Metis Yayınları, 1997, 261 s.

> 1929 yılına ilişkin verileri bir kolaj mantığıyla değerlendiren Sipahioğlu, dönemi betimleme ve halet-i ruhiyesini yansıtma girişiminde, mizansenin hizmetine sokarak yeniden biçimliyor onları. Sonuçta ele aldığı her veriyi, yeni bir 'cemiyet' tasarımının günlük yaşama da yansıyan 'absürd' tutanakları haline getiriyor.

Yangın

EVVELKİ GECE BEYOĞLU'NDA FACİA: MÜTHİŞ BİR YANGIN FELAKETİ ORTALIĞI CEHENNEME ÇEVİRDİ!.. ÇOK SAYIDA ÖLÜ VE YARALININ OLDUĞUNDAN BAHSEDİLİYOR.. BEYOĞLU CİVARINDA YANGINDAN MAHVOLMAYAN BİR TEK BİNA KALMADI!..

mazhar olan Şekip Bey'in Madam Laparra ile meşkini ifşa eden mektuplar, metnin odağını teşkil etmektedir. Hemen ardından, Şekip Bey'in sosyeteden Vildan Hanım'la ve Muallime Pervin Hanım'la da olan gönül ilişkilerinden türeyen aşk, şiddet ve gerilim dolu entrikalar ve "evrak-ı metruke" niteliğindeki günceler, notlar ortada uçuşmaktadır. Bu basit izleğe karşın kitap, düzyazı

Milletin Mektebi

mantığına sürekli müdahale eden ve tefrikalar halinde ilerleyerek gelişen çok yazarlı bir kurguya dayandırılıyor. Ve bu doğrultuda esas olayla da bağlantılı olan, ama daha çok sosyal yapıdaki değişimin tutanakları olan haricî beyanlara yer veriliyor. Doktorunuz, medyumunuz, muhabiriniz ve başyazarınız gibi, anlatıcı/aktarıcı işleviyle öne çıkarılan kişilere ilişkin gazete kupürleriyle ikincil bir eksende dile getirilen daha genel olaylar metne derinlik ve boyut kazandırıyor. Bu arada, bir ayrıntı zenginliği olarak görülebilecek yan kişilikler (tıpkı olaylara yaklaşımındaki tavrının, 'r' özürlü bir hitabetle tüm anlam ve değerini yitirdiği felsefe profesörü Kamran Şerif gibi), bir dönem analizinin figüranları olarak beliriyor. Kısmen birbirinden farklı görünen ama anlatı sürecinde bağlantılanan bu tür olaylar, belli bir mizahî kapsamda genel temayı ayakta tutuyor.

Ayrıca bu romansı anlatının değişmez mekânı olan "Ateş ve Kafes Kulübü" de, tüm mizahî vurguların sahnesi yapılıyor bir bakıma. Sözgelimi, Batılı nefes arayan ve/fakat devletin yeni kurgusunda ait olduğu (hakettiği?) yeri bulamayan hüsrana uğramışların soluklanabildiği yegâne nostaljik yer olarak betimleniyor. Ya da hiç öğrencisi bulunmayan Belediye Konservatuvarının piyano eğitmeni Şekip Bey'in Dadacı tiradlarını yenileyip, her zaman kuşkulu bir yanı olan avan-

Sipahioğlu'nun irdelemeleri göstermektedir ki; bu ilginç toplumsal ortamda ayakta kalan ve yaşama karşı tutunabilen dirayetli bir karakter neredeyse yok gibidir. Bu açıdan anlatı modelini sık sık 1929'a ilişkin kupürlerle belgeleyip desteklerken bir sosyal/siyasal eleştiriyi de gündeme getiriyor.

Graf Zepelin İstanbol'a geliyor!

gard bestelerini icra edebilme şansını bulduğu tek yer olarak gösteriliyor. Ve belki, romanın en çarpıcı ânı da buradan hareketle, İstanbul'un kent ve kültür yapısından soyut bu marjinal ortamın, kimliği iflasa sürüklenen Şekip Bey tarafından imhası oluyor.

Aslında *1929*'un metinsel uzamında dikkati çeken bu yeni ve çok disiplinli yapı, Sipahioğlu'nun hedeflediği eleştirinin de aynası oluyor bir bakıma. Sözgelimi, Millet Mektepleri olgusu, yeni devletin ideolojisinde bir açmaz olarak görülüp, piyano hocası Şekip Bey'in bile bu okullardaki zorunlu tahsili ile (yazar tarafından) bir nevi eleştiriliyor. Batılılaşmanın görünür adımlarından biri olacağına inanılan "güzellik müsabakası"nın tertip şekli kadar, sonucu da yine yazar tarafından tam bir alaturka rezalete dönüş/türül/üyor. Aynı şekilde, yazar, Mimar Cemil'i muhafazakâr ve doğulu bilinciyle, ay/ıl/mayan radikal kesimlerin sözcüsü yaparak, günümüze ilişkin göndermelerde bulunuyor. Ya da, iflâh olmaz mucit Con Ahmet'in varolma mücadelesi traji-komik bir eksende gülünç olduğu kadar düşündürücü görünüyor. Açıkça, bir "tutunamayanlar" silsilesini andıran roman tipleri –başta Şekip olmak üzere–, son yüzyılın Türk entelektüelinin karikatürleşmiş s/imgelerine dönüşüyor böylece.

Sipahioğlu'nun irdelemeleri göstermektedir ki; bu ilginç toplumsal ortamda ayakta kalan ve yaşama karşı tutunabilen dirayetli bir karakter neredeyse yok gibidir. Bu açıdan anlatı modelini sık sık *1929*'a ilişkin kupürlerle belgeleyip desteklerken bir sosyal/siyasal eleştiriyi de gündeme getiriyor. Özellikle Harf Devrimi sürecinde yaşanılan düşündürücü uygulamalar vurgulanırken, sanki bir takım soru/n/ların canlı tutulması isteniyor. Kuşkusuz, Ahmet Sipahioğlu, *1929*'u biraz da, günümüzden alınmış tipler ve olayların sahnesi olarak düşünmüş ve zenginleştirmiştir. Üstelik bu özdeşleştirme, okura bunca yıldır temel sorunlar bazında değişen fazla bir şey olmadığını kanıtlamakta, bu ise ayrı bir içsıkıntısının nedeni olmaktadır. ◆

Birikim'den

TANIL BORA

Türk Sağının Üç Hâli

Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslâmcılık

Üç ideoloji, Türk Sağının üç ana "malzemesi", üç hâli... *Milliyetçilik*, katı hâli, Sağın dilbilgisi/grameri... *Muhafazakârlık*, gaz hâli, bir üslûp ve 'hava'... *İslâmcılık*, sıvı hâli, onsuz olunmaz bir imge ve değer kaynağı... Tanıl Bora, Türkiye siyasetindeki egemenliği değilse de ağırlığı tartışılmaz olan bu üç hâli, üç makaleyle deşiyor. Türk millî kimliğinin "kuruluş" sürecinden, Türk muhafazakârlığının önemli figürlerine, İslâmcılık ile milliyetçiliğin rekabet-benzeşme dinamiklerinden muhafazakârlığın çatallanan yollarına...

İNTERNET: www.iletisim.com.tr DAĞITIM: İstanbul Klodfarer Caddesi, Binbirdirek Sokak, İletişim Han 7/B-1, 34400 Cağaloğlu Tel. (212) 638 55 45 - 638 55 71 - 638 55 75 • Faks: (212) 517 71 57 - 58 **Ankara** Selanik Caddesi 72, 06640 Yenişehir Tel. (312) 417 78 35 • Faks: (312) 425 06 82 **İzmir** 859 Sokak, Saray İşhanı 1/8, 35250 Konak Tel. (232) 483 10 40 • Faks: (232) 484 46 65

İLETİŞİM KİTABEVLERİ: İstanbul/Bahariye Sakız Gülü Sokak 33, 81300 Bahariye-Kadıköy Tel. (216) 418 39 82 - 83 **İstanbul/Avcılar** Marmara Caddesi No: 24/6-7 34840 Avcılar Tel. (212) 676 02 85 - 86 • Fax: (212) 591 98 83 **Ankara** Selanik Caddesi 72, 06640 Yenişehir Tel. (312) 418 59 32 • Faks: (312) 425 06 82 **İzmir/Konak** 859 Sokak 33/B, 35250 Konak Tel. (232) 483 10 40 • Faks: (232) 484 46 65 **İzmir/Alsancak** Kıbrıs Şehitleri Caddesi 1443 Sokak 48/A, 35220 Alsancak Tel. (232) 463 23 01 - 463 23 03 • Faks: (232) 463 23 02 **Bodrum** Çarşı Mahalle, İnci Sokak 2, 48400 Bodrum Tel. (252) 313 18 06

Tarihi roman roman gibi tarih

A. ÖMER TÜRKEŞ

Söze, beylik bir saptama ile başlıyorum; tarih ve roman birbirinden ayrılmaz bir ikiliyi oluştururlar. İster tarihi bir olayı konu alsın ister günceli, sonuçta her roman ortaya çıktığı andan başlayarak tarihi bir belgeye dönüşür; birincisi, belli bir dönemde belli bir ülke yazarının eğilimlerini ifşa etmek anlamında, ikincisi, kendisi de bizzat edebiyat tarihinin bir parçası olarak; özetle, her roman tarihi bir tanıklıktır diyebiliriz. Ancak, roman sanatının gelişimi içerisinde "tarihi roman" diye adlandırılan özgül tür, XIX. yüzyılın başlarında, Walter Scott'un *Waverley*'i (1814) ile doğmuştur. Zaman içinde bu türün pek çok dala ayrıldığını gözleriz. Scott, Balzac, Puşkin, Tolstoy gibi yazarların bağlı oldukları klasik tarihsel romanda, geçmiş bir döneme ilişkin toplumsal yaşam, kişi ve olaylar genellikle bilinen tarihsel gerçeklere dayanılarak anlatılırdı. Hem gerçek tarihi kişiliklerin hem de düş ürünü karakterlerin boy gösterdiği bu metinlerden farklı olarak, Alexander Dumas'nın izinde yürüyen ikinci önemli akım ise, hiçbir gerçeklik iddiası olmayan ve tarihi öyküsüne fon yapan "tarihsel serüven" romanlarıdır ki, Türk edebiyatında uzun süre popüler olan akım da budur.

Tarihi roman türünün Türk romanındaki ilk örneği, tahmin edebileceğiniz üzere Namık Kemal imzasını taşıyor. XVI. yüzyılda geçen *Cezmi* adlı bu roman, "Türk değerlerini" öne çıkarışı ile, yalnız kendine zaman olarak geçmişi konu edinen türün ilk örneği olmakla kalmıyor, tarihi romanın milli birlik ve beraberlik şuurunu yayma maksatlı "öğretici" kolunu da başlatmış oluyordu. Özellikle milliyetçi/muhafazakâr ideolojinin sahip çıktığı bu kolun başlıca temsilcileri Nihal Atsız, Necati Sepetçioğlu ve daha seçkin bir örnek olan Tarık Buğra'dır. Ayrıca, türe dahil edilebilecek ama pek ciddiye alınamayacak dini ağırlıklı tarihi romanlar var. Örneklerinin büyük camilerin etrafındaki neşriyat satıcılarından başka yerlerde temini mümkün olmayan bu tarihi romaneskler arasındaki favorim, her zaman *Hz. Ali'nin Hayber Kalesi Cengi* olmuştur!

Tarihi romanın, romanın içindeki tarihi araçsal, yalnız çıplak ideolojik manipülasyon amaçlı değil, bütünüyle amaç olarak gören, öyküyü tarihsel olayların çekiciliği üzerine kuran, ama o tarihi de sorgulamayı düşünmeyen, "tarihsel serüven" kolunun efsanevi ismi Abdullah Ziya Kozanoğlu, 1923'den 1966'ya kadar, birçoğu 8-10 baskı yapmış 20'den fazla romanıyla, türün Türk edebiyatındaki en önemli temsilcisiydi. *Kızıltuğ, Kozanoğlu, Kolsuz Kahraman, Battal Gazi Destanı, Hilal ve Haç, Kubilay Han'ın Gelini* gibi adlar taşıyan romanları arasında, bugün onun adı hatırlanmadan bilinen Malkoçoğlu tiplemesi ve onun türevleri, uzun yıllar boyunca Türk sineması için de önemli bir kaynak haline gelmişti.

Yine tarihi kaynaklardan yola çıkıp, tarihi şahsiyetleri ete kemiğe büründüren hayali tarihi öyküleri ile Turhan Tan (*Cem Sultan, Timurlenk, Hürrem Sultan, Osmanlı Rasputin'i Cinci Hoca*), Fazıl Tülbentçi (*Sultan Yıldırım Bayezid, Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, Barboros Hayreddin Geliyor, Cem Sultan, Şah İsmail*), Reşad Ekrem Koçu (*Forsa Halil, Haşmetli Yosmalar, Fatih Sultan Mehmet, Patrona Halil*) ve onların hemen ardından Oğuz Özdeş (*Oğuz Han, Kartal Başlı Kadırga, Karapençe Estergon'da, Karapençe'nin İntikamı, Kara Pençe'nin Oğlu*) –yer darlığı nedeni ile ancak bir kısmını sıralayabildiğim– romanları ile türün en önemli yazarları. Bu romanların çoğu önce gazete ve dergilerde tefrika edilip yayımlanmış, birçok tefrika ise kitap olarak basılamamıştır. 1920'lerden 1965'e kadar, bu tarz tarihi romanların çok popüler olduğunu gözlüyoruz. Daha sonra türün popülerliği sinemada sürdü, ama edebiyatta devam etmedi.

Elif Şafak
Pinhan
İletişim Yayınları, 1997, 275 s.

•

Murat Erman
Beyazateş Adası
Telos Yayıncılık, 1998, 258 s.

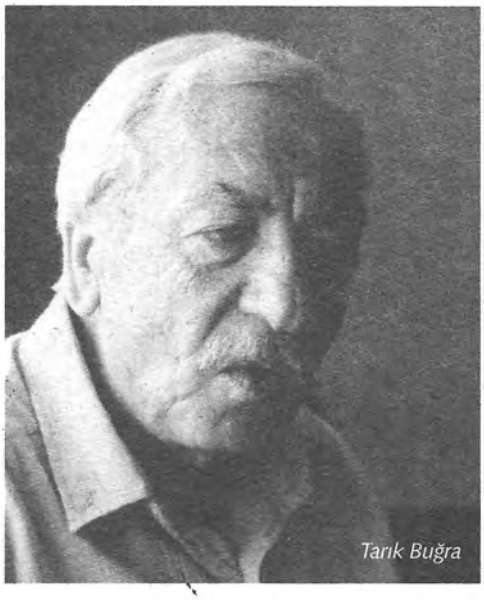
İster tarihi bir olayı konu alsın ister günceli, sonuçta her roman ortaya çıktığı andan başlayarak tarihi bir belgeye dönüşür; birincisi, belli bir dönemde belli bir ülke yazarının eğilimlerini ifşa etmek anlamında, ikincisi, kendisi de bizzat edebiyat tarihinin bir parçası olarak.

Yalnızca saydığım kitap isimleri nedeni ile bile bugünkü okuyucuların gülüp geçeceği bu tarihsel serüvenlerin öyküleri daha çok pikaresk romana benzer. Klasik anlatı tarzına sıkı sıkıya bağlı metinlerdi bunlar. Üçüncü tekil kişi ağzından aktarılan, öykünün ve bol miktarda stereotipleşmiş kahramanın gerçekdışılığını, herkesçe bilinen tarihi olayları ve gerçek tarihi şahsiyetleri kullanarak aşmaya çalışan romanlarda basit bir dile, bol miktarda efsanevi ve folklorik motife yer verilirdi. Olay örgüsünün, karakterlerin, üslûbun; kısaca, edebî/estetik diye nitelenen roman öğelerinin önemi yoktu. Ama, genel olarak romanı okunur kılan önemli bir unsurun eksikliğinden bahsedemeyiz; öykü anlatımındaki başarı! Ne önemli düşünceleri ne ince ayrıntı anlatıları ne canlanan karakterleri vardır, yine de merakla okursunuz bu romanları. İçinizde çok eskilere dayalı bir heyecan, macera keyfi yaratırlar. Olup biten hiç bir şeye inanmazsınız, ancak gene de "ne olacak" diye sürdürürsünüz okumayı. Belki de yalnızca bu nedenle, 7'den 70'e herkese seslenmişler ve çok miktarda satış yapmışlardı.

Türkiye'de türe saygınlık kazandıran roman Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sıdır (1967). Her ne kadar Halikarnas Balıkçısı'nın K. Tahir'den önce, *Uluç Reis* (1962) ve *Turgut Reis* (1966) romanları yayımlanmışsa da, ne o yıllarda ne sonrasında pek ilgi çekmediler. *Devlet Ana* ise bir roman tartışmasından çok ATÜT tartışmasına, edebî değil siyasi bir tartışmaya neden olması ile önem kazandı. Ya-

kın tarihi konu edinen romanları ile Hasan İzzettin Dinamo, Samim Kocagöz ve Attila İlhan da, klasik tarihi roman yazımı içine dahil edilebilir. Yeni döneme geçmeden önce, klasik çizginin dışında olmakla birlikte, Nazım Hikmet'in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı* manzum öyküsü ve Bilge Karasu'nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* kısa romanını, tarihsel olayların bir metafor olarak ele alınıp bugün ile ilişkilendirilmesinin en iyi örnekleri olarak gördüğümü belirtmek isterim. Tarihsel olaylar etrafındaki tarihi kişiliklerin yanında, sıradan insanların da yaşamlarının canlandırılışıyla, bu yazının ileriki bölümlerinde kısaca değineceğim, "tarihin insanları kimlerdir?" sorusuna bir yanıt teşkil etmeleri açısından ayrıca önemleri var.

Türk yazarları, 60'lı yıllardan başlayarak sosyal içerikli romanlar üretmeye ağırlık verince tarih/roman ilişkisinde bir suskunluk başlıyor. Bu suskunluk dönemi 1985 yılında Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si ile sona erdi. O günden beri yazılan; Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, Emre Kongar'ın *Hoca Efendi'nin Sandukası*, yine O. Pamuk'un *Kara Kitap*, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Kitab-ül Hiyel*, Haldun Çubukçu'nun *Yıldızsayan* romanları, sinemada *Şahmeran*, *İstanbul Kanatlarının Altında* ve *Kuşatma Altında Aşk* filmleri ile birlikte yeni bir tarih/roman ilişkisi başladı; "tarihsel fanteziler". Bu yeni tür, post-modern roman başlığı altında da tartışılabilir belki ama, bir romanı post-modern yapan şeyin ne olduğunun kesin sınırlarının tanımlanabilir olduğunu –en azından ben– göremedim. Bu bakımdan, Batı edebiyatından Türkçeye çevrilen Catherine Hermany Vieille'in *Gecelerin Veziri*, Mika Waltari'nin *Bizanslı Aşıklar*, Umberto Eco'nun *Gülün Adı* ve *Foucault'un Sarkacı*, Jeremy Reed'in *Isidore*, Freidoune Sahebjam'ın *Hasan El-Sabbah*, Paula Di Perna'nın *Bayan K. Kolomb'un Keşifleri* ve Amin Maalouf'un bütün romanlarıyla örneklenebilecek akımı "tarihsel fanteziler" olarak adlandırmanın daha uygun olduğunu düşünüyorum. Akımın Tükiye'de de kısa zamanda okuyucu bulması ve benzer konulu romanlar yazılması kuşkusuz bir rastlantı değil. Ama, bunun basit bir taklit olduğu da söylenemez. Yabancı romanların, herhangi bir ülkede benzeri eğilimler olmadıkça –bu eğilimler gizli de olabilir– geniş okuyucu topluluğu bulması ve benzeri bir akımı başlatması pek mümkün görünmüyor. Kuşkusuz romanın –Türkiye'de de– içinde bulunduğu bunalım, yeni arayışlara yol açıyor. Son on yıldır heyecanla karşılanan, yazar ve okuyucular arasında hızla taraftar bulan bu tür ile ilgili, "yeterince güçlü ve yetenekli her edebî girişim, özelliklerini ve sınırlarını belirlemeye çalıştığımız bir biçimsel zenginleşme getirir bize. Bununla birlikte, pek hayale kapılmamak ve bu çeşit girişimlerin orijinalliğini de, verimliliğini de abartmamak uygun olur. Çok vaadli görünen deneyimler bile uygulamada tiyatronun, romanın, şiirin her zaman


Tarık Buğra

yenileşmesini sağlamamış, tersine, kısa bir süre sonra yalnızca müze koruyucuları ile birkaç araştırmacıyı ilgilendirmişlerdir" hatırlatmasını yaparak bitireyim.

Bu uzun girişten sonra, yeni çıkan kitaplara dönersek, bu yazı çerçevesinde ale aldığım kitaplardan; Elif Şahin'in *Pinhan* romanı, tarih ile fantezinin karıştığı bir metin olarak sunuluyor kapakta, ama kullandığı dil, eski Türk anlatılarını andıran öyküsü ve olay örgüsünün gevşekliği ile daha çok bir masal, uzun bir Dede Korkut öyküsü. Öykünün kahramanı Pinhan'ın, Denizli çevresinde kurulu Dürri baba tekkesine girişi ile başlayan ve içindeki ikinci cinsiyeti farketmesi ile gelişen öykü, Pinhan'ın kendini arayışı içerisinde İstanbul'a taşınıyor ve yine tekkenin önünde sonlanıyor. Roman boyunca, metafizik inançların ve mistisizmin bir gerçeklik olarak ilerlediğini görüyoruz. Cinler, beddualar, uğursuzluk, kaderin kaçınılmazlığı, vb. doğa üstü motiflerin hepsi anlatının öğeleri. Tıpkı *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta, Mocambo kasabası için felaket habercisi bir olayın meydana gelmesi (domuz kuyruklu doğan bebek) gibi, *Pinhan*'da da, beyaz karıncanın görünmesi Akrep Arif mahallesi için bir felaketi kaçınılmaz kılıyor. Elif Şahin'in masalsı, cinler ve insanları yan yana, aynı zaman dilimine koyarak kurduğu anlatı tarzı, Murathan Mungan'ın *Cenk Hikayeleri* ile Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ünü hatırlattı bana. Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'de kullandığı fantastik öğe, köy/kent ilişkisinin yabancılaştırdığı bireyin toplumsal gerçekliğinden kaynaklanıyordu. *Pinhan*'ın böyle bir amacı yok. Daha çok, ele aldığı dönem insanının düşünce yapısındaki metafizik öğelerin gerçeklik ile harmanlanışını algılıyoruz. Elbette çağdaş bir yazarın gerek tarihsel dekorları gerek geleneksel anları tarzını kullanmasına karşı değilim. İtirazım, bu yöntemin tarihin kavranılmasına ve geleneksel anlatının sınırlarının aşılmasına bir katkı yapmadan, yalnızca değişik bir şey yapmış olmak için kullanılışı, tarihin ve masal dilinin metalaşması. *Pinhan*'da, edebiyattaki biçimciliğin iki tarzı; dilin ve tekniğin anlatılmak istenenin üzerine çıkması, ve anlatılmak istenenlerin dili ve anlatı tekniğini gölgeleyişi birlikte görülüyor. Hem masalsı bir üslûp amaç haline gelmiş hem de geçmiş zamanı yazmak.

Varoluşu tarihsel/toplumsal gerçeklere dayalı roman ve şiirsel dille aktarılan fantastik öğelerin uyumunun en iyi örneğini Latin Amerika romanında görmüştük. Bu fantastik yazım tarzının, daha sonra, Batılı okuyucu için yinelen bir biçim olduğunu düşünüyorum. Ancak çok hassas olan bu uyum, yazarın elinde iki ucu keskin bir bıçağa dönüşebilir; öyle ki, eğer yazar doğaüstü motifleri kullanırken olay örgüsünü yeterince sıkı kuramazsa, anlatının bütün ciddiyeti yokolur. Şahin'in kullandığı dilin şiirsel bir yanı var ve bence metnin en başarılı kısmı da bu dili. Ama yalnızca dilsel güzellik bir metni güzel bir roman yapmaya yetmiyor. Murat Belge'nin çok iyi belirttiği gibi, "dilin tadına varılıp yeniliğine alışılınca, okur dilin gerisinde yatanı görmek ister. Dilin büyüsünden başka bir şey, yapısal bir değer getirmeyen roman başarısız kalır". Düşüncenin yalnızca taşıyı-

Walter Scott

> *Pinhan* ve *Beyazateş Adası*'nın öyküleri, kişileri, üslûpları arasında bir yakınlık yok. İki roman arasındaki benzerlik, ele alınan yaşantıyı gizem, simgesellik, metafizik unsurlar ile anlatmalarında. Bu eğilim, yaşamın geldiği irrasyonel görünüme, yazarların farklı bir bakışla yeni bir düzen getirme çabası olarak algılanabilir.

Namık Kemal

cısı olmayan ve kendine ait bir belleği olan dil, anlatılmak istenen teorik/ideolojik/felsefi fikriyata da uygun olmak zorunda. Geçmişte olmayan, zaman içinde ortaya çıkan kavram ve düşünce tarzları, doğal olarak, geçmiş bir dilin içerisinde var olamaz, yani, "masalın dili masal konularıyla sınırlıdır ve başka durumların anlatılışında yetersiz kalabilir, bu nedenle, sevgi, nefret, beddua gibi doğal insani tepkiler için uygun düşen bu dil ile kahramanların ve ilişkilerin derinlikli bir aktarımının başarısı mümkün değildir".

Ele almak istediğim ikinci kitap, *Beyazateş Adası*, roman içindeki tarihin ve tarihin öznelerinin tartışılabilmesi için iyi bir örnek oluşturmuş. Daha önce *Üç İstanbul* romanında Cemal Kutay'ın tarihçilik iddiası ağır basmış ve romanlarda hiç de âdet olmadığı üzere, yazar yer yer dipnotlar koymaktan ve tarihi eserlere gönderme yapmaktan kendini alamamıştı (aynı tarihsel dipnotları A. Z. Kozanoğlu'nun romanlarında da vardı). Murat Erman ise, kullandığı dipnotlarının yanı sıra, bildiğim kadarı ile Türk romanında ilk kaynakça veren yazar oluyor. Sözünü ettiğim yeni tarihi akımda çok moda olduğu üzere, tarihi bir el yazmasının etrafında geçen bu "dejavu" öyküsünde, özellikle sonlara doğru, kimin kim olduğu oldukça karışmış. Ama bu karışıklık roman için bir sorun değil, elbette yazar okuyucudan dikkat istemek hakkına sahip. Bana göre, metni sorunlu kılan noktalar, hem gerçek tarihi şahsiyetleri dillendirirken hem de metafizik unsurları kullanırken ortaya çıkıyor. Mesela, yazar "onun bu davranışlarını artık yadırgamıyordum, çünkü o bir üveysti, istediği zaman istediği zamana ve mekâna gidebilir, istediği kişiliğe bürünebilirdi" biçimindeki gerçeküstü zaman ve mekân kurgusunu, –pek inandırıcı olmadığını kendisi de farketmiş olacak ki– birkaç sayfa sonra; "o ışık hızıyla algılıyordu yaşadığımız zamanı, tastamam zaman içinde ve dolayısıyla çok önümüzde yaşıyordu zamanı" diye açıklamak zorunluluğunu duyabiliyor.

Klasik gerçekçi bir tarihi roman yazmaya soyunmadığı açıkça görülen Murat Erman, kahramanın yaşam öyküsünün gerçekliği için kaynak göstermeye veya öyküsünü gerçek tarihi şahsiyetlere dayandırmaya neden ihtiyaç duymuş diye merak ettim. Bu gerçeklik ile bugün arasındaki ilişki zayıf kaldıktan, olup bitenlere, bu şahsiyetlerin kişiliklerine bizi inandıramadıktan sonra bu şahsiyetlerin gerçekten yaşayıp yaşamadıklarının bir anlamı yok. Özellikle Fatih Sultan Mehmed gibi kıyıcı ve şiddet yanlısı bir Osmanlı Padişahı ile kurgu yapmak gerçekten tehlikeli ve yer yer etik sorunlar içeriyor. İdeolojik bağlanımımız, tarihte olup bitenleri farklı farklı algılamamıza neden oluyor. Daha yakın olan dönemleri biraz daha net ve birbirine benzer olarak yorumlasak da, eski zamanlara uzanıldığında çelişkiler artıyor. Anlıyoruz ki, tarih bir yorumlamadır. Aynı belge ve olgularla çok farklı tarihler yazılabilir. Yazar bir tarihi şahsiyete kurmaca değerler yüklediği anda, aynı şahsa ilişkin okuyucudaki bilgiler direnişe geçmeye başlar (elbette, bu olumlama etkisi de yapabilir). O andan itibaren metin ve okuyucu arasındaki bağ edebî/estetik olmaktan çıkıp, teorik/ideolojik bir çatışmaya dönüşür. Hele yazar dilsel bir güzellik de yakalayamamışsa metnin roman olarak okunduğu unutulur (mesela, bu romanda, Fatih'in neredeyse altı sayfa boyunca süren konuşmasını bugünkü gündelik dil ve kavramlar içinde sürdürüyor olması ayrı bir çelişki), –ve yine bu roman örneğine dönersek– Fatih'in savurduğu astronomi ve teoloji teorilerine de gülümsendiği anda roman kurgusu çöker.

Pinhan ve *Beyazateş Adası*'nın öyküleri, kişileri, üslûpları arasında bir yakınlık yok. İki roman arasındaki benzerlik, ele alınan yaşantıyı gizem, simgesellik, metafizik unsurlar ile anlatmalarında. Bu eğilim, yaşamın geldiği irrasyonel görünüme, yazarların farklı bir bakışla yeni bir düzen getirme çabası olarak algılanabilir. Fakat böylesi bir algılamanın/düzenlemenin kendisi de soyut düşüncelerin belirlediği bir düzen olmaktan ileri gidemiyor ve okuyucu için yine bir yabancılaşma söz konusu oluyor. Yazarlar; tasvirler, folklorik ve lirik bölümler, simgecilik ve benzeri şeyler yoluyla, yapıtta verilen insani kaderlerle onları yöneten toplumsal güçler arasında yapay olarak gizemli bir bağ kurmak için ne kadar büyük çaba harcarsa, metinlerin kurmacalığı ve karakterlerin donukluğu o kadar artıyor. Romanın bir çöküş içerisinde olduğunu savunanlardan, Mary McCarthy'nin 1960'da verdiği, "bugün yazılmakta olan, malzemesini yükseltmek ya da

şişirmek için mitler veya simgeler şırınga edilmiş şişirme romanlar bir kaçmadan ya da kendini övmeden başka bir şey değil" yargısı biraz sert kaçmakla birlikte, modernist bir gerçeklik tasarımı ile hesaplaşmak için de olsa, roman sanatına giren bu yeni fantastik öğelerin tehlikelerine dikkat çekmesi açısından önemli görünüyor.

Tarih bize liderlerin, komutanların, kralların, kısaca, "büyük adamların" yaşam öyküleri ya da onların başrolü oynadığı savaşların tarihi olarak sunulur. Aşağı yukarı bütün ulusal/resmi tarih yazımı bu yöndedir. Klasik romandaki "tipleştirme" yönteminde olduğu gibi, klasik/resmi tarih yazımında da tipleştirme "büyük şahsiyetler" ve "büyük olaylar" genellemeleri ile gerçekleştirilir. Ne yazık ki, tarihsel fanteziler olarak adlandırılan romanların büyük bir bölümü, sorgulamalarını umduğumuz modernitenin tarih yazımının "büyük şahsiyetlerine" ve "büyük olaylarına" bel bağlamış görünüyor. *Beyazateş Adası*'nın neredeyse birkaç ay öncesini, Fatih'in İstanbul kuşatmasını konu edinen *Bizanslı Aşıklar*, Harun Reşid'in canlandırıldığı *Gecelerin Veziri*, Amin Maalouf'un özellikle *Semerkant*'ı, vb. birçok örnek, tarihi olayları bizim milli tarihimizin anlattığından pek farklı ele almıyor. Osmanlı-Rus harbini Baltacı ve Katerina ilişkisine indiren bu tarih anlayışının, okuyucular için çekiciliğini anlamak zor değil, ama kabullenmek de kolay görünmüyor. Balzac, toplumsal öğelerin karakteristik gelişiminde bulunan iç zenginlikler yerine büyük tarihsel olayların dış parıltısını konu olarak seçen bir yazarın mesleğini bilmediğini kabul eder. Ona göre; "bir hikâye anlatıcısı hiçbir zaman unutmamalıdır ki, herkesin hakkını vermek onun görevidir; yoksullarla zenginler, onun kaleminin ucunda eşittirler; onun için, köylülerin yoksulluğunun da bir büyüklüğü, zenginlerin adiliğinin de bir gülünçlüğü vardır; nihayet, zengin insanların tutkuları varsa, köylülerin de gereksinimleri vardır hiç olmazsa; dolayısıyla iki kez daha yoksuldur onlar ve yıkıcı eğilimlerinin durum gereği acımasızca bastırılması gerekirse de, saygıya değer insani ve kutsal hakları vardır."

"Tarihin insanları kimlerdir?" sorusuna, romandan değil, bizzat tarihin içinden yanıt veren ve bu yazıda tanıtmak istediğim son kitap beni oldukça keyiflendirdi. Romanlarda göremediğimiz sıradan insanlar, bundan neredeyse 1500 yıl önce yazılmış bir metinde canlanıyorlar. Yeryüzü Yayınları tarafından basılan *Urfa ve Diyarbakır'ın Felaket Çağı* adlı kitap, Süryani rahiplerinden Mar Yeşua'nın, yaşadığı döneme ilişkin tanıklıkları. Anadolu'nun Türklerden ve Müslümanlıktan önceki dönemi genellikle pek bilinmez. Bu dönemlere ilişkin birinci elden bir kaynağa da rastlamak –herhalde– çok zor, ama bundan daha zor olanı, gündelik yaşama ilişkin tanıklıkların yazıya dökülmesi. Kitabın önsözünde Yakup Bilge'nin belirttiği gibi, "Tarihsel süreçte vakayinameleri yazan vakanüvistlerin bakışı hep 'Sultan'ların gözünden olmuştur. Her şey sultanların yengisi ile biter, yenilgisi es geçilirdi. Sokaktaki insanın yaşantısı önemsenmezdi". Ama, Süryani yazını yeryüzü sultanının etkisinden çıkıp gökyüzü sultanının emrine girdikten sonra, onların vakayinameleri "bölgenin resmi olmayan" tarihi haline gelmiş. Çevirisi de büyük bir titizlik ve kaynak karşılaştırmalı olarak yapılan bu metinde Mar Yeşua, 494 ile 507 yılları arasında, bugünkü Urfa ve Diyarbakır kentlerinin tarihini aktarıyor. O tarih ki, bir yandan Bizanslılar, Sasaniler, Persler arasındaki siyasal gelişmeler ve savaşlar ile gelişiyor, öte yandan bölge halkının yaşamı, eğlenceleri, geçim kaynakları ile ilgili bilgiler ortaya çıkıyor.

O dönem insanının dünyayı algılamasını, gerçek ile mistik ve metafizik inançların bir araya gelerek yeni bir gerçeklik yaratmasını son derece öyküsel bir dil ile anlatıyor vakanüvist rahip. Söze, "fakat inanınız ki, bir insan için acıklı yazmak bir mesele, doğru yazmak ise başka bir meseledir. Çünkü, Tanrı vergisi bir sanatla söz söyleyebilen bir kimse –eğer bulabilirse– hüzünle elem dolu hikâyeler anlatabilir" diye başlayan Mar Yeşua, bir romancıdan bekleyeceğimiz tarzda yazmış bu fantastik tarihi; insanları canlandırmış, çekirge istilası, deprem, kuraklık gibi doğal afetlerin ve savaşçı kavimlerin bölge halkının kaderi üzerindeki etkilerini yazmış ve böylelikle, alışık olmadığımız üzere, istilâcı olmayan, şiddetsiz bir topluluk da tarih sahibi olmuş. Tarihten ve içinde tarih barındıran romanlardan hoşlananlar için mutlaka okunması gereken bir metin. Hayal gücünüzü biraz çalıştırırsanız, bu tarih anlatısından bol miktarda roman konusu çıkarabilirsiniz. ◆

tarih VE toplum
aylık ansiklopedik dergi

14 yıldır resmi tarihin dışındaki tarihin "öteki" perdesini aralayan tek tarih dergisi

Haziran 1998 174. sayı

Reşid Galib **Ziya Bey'in *Yeni Hayat*'ı *Hakkında*** ■ Oğuz Aytepe ***Yeni Belgelerin Işığında Kürdistan Teâli Cemiyeti*** ■ Ahmet An ***Kıbrıs'ta Tarih Çalışmaları*** ■ Semuh Adil ***Prenses Mirza Rıza Han Arfa'nın İzinde*** ■ Tunca Varış ***Yazılı Basında Piyango Zenginliği*** ■ Eser Tutel ***Eski Kitaplar... Eski Kitapçılar*** ■ Şerife Yorulmaz ***Kurtuluş Savaşı'nda Dörtyol ve II. Dönem Ankara İstiklâl Mahkemesi'nde Dörtyol Suikasti Davası*** ■ Orhan Koloğlu ***Valıdettin'in Hilafetle İlgili Son Mektubu*** ■ Ender Bedisel ***Lamartine'in Doğu Yolculuğu*** ■ Stefaniya Skoçen ***19. Yüzyıl'daki Polonya-Kafkasya İlişkilerinin Kısa Özeti*** ■ Kitabiyat/Ahmet An ***"Kıbrıs'ta Türkler" Kitabının Değerlendirmesi*** ■ Rıfat N. Bali ***Galata Bankerlerinden Bir Aile:* Kamondo'lar**

İLETİŞİM YAYINLARI

Klodfarer Caddesi, Hetrsim Han,
Cağaloğlu 34400 İstanbul
Tel: (0 212) 516 22 60 - 64 •
Faks: (0 212) 516 12 58

60 yıl önce politika ve sanat

BEHÇET ÇELİK

Sanat ve politika arasındaki karmaşık ve her dönemde değişen ilişkiyi belirleyen sayısız etmenin başında dönemin toplumsal-siyasal atmosferi geliyor olsa gerek. 12 Eylül'ün hemen ertesinde, açıktan (özellikle sosyalist) politika yapılamayan günlerde ardarda "estetik" kitapları yayımlanmıştı. Çoğunlukla Komintern çizgisindeki yazarların kitaplarıydı bunlar. Sosyalist sanat anlayışının nasıl olması gerektiğini tartışan, sanat yapıtı ile toplumsal yapı ve yükselen sınıflar arasındaki ilişkinin altını kalın kalın çizen bu kitapların yakın zamanlarda yeni baskıları yapıldı, ama 1982-85 arasındaki tartışmaya pek tanık olamadık. Belki tartışma bitmişti, belki tartışacak olanlar sınıfsal tercihlerini "globalleşme" yönünde yapmış, "post modernizm"e, "mistisizm"e kaymış vs. idi. Herkesin bu konuda yapacağı saptama farklı olacaktır, ama şunu pek çoğumuzun kabul edeceğini düşünüyorum: Aktif politika yapmanın yolları açıldıktan sonra sanat tartışmaları daha dar bir çevrenin, daha özgül konulardaki tartışmaları biçimini aldı.

Sanat-politika ilişkisindeki gerilimin dönemsel etkenlere bağlı olması, sözünü ettiğim gelişmelerin ilk kez yaşandığı anlamına gelmiyor. Aksine, belirli koşullar benzer eğilimleri güçlendiriyor. Yakınlarda yayımlanan, Suphi Nuri İleri'nin hazırladığı *Yeni Edebiyat-Sosyalist Gerçekçilik* adlı kitapta, kitabın konu edindiği *Yeni Edebiyat* dergisinin yayımlandığı 1940'lı yıllarda benzer tartışmaların yapıldığını okuyunca, baskı dönemlerinde politikanın sanatsallaştığı ya da politikacının sanatçılaştığı gibi ilk bakışta aykırı sayılabilecek bir tezi dile getirmenin bütünüyle saçma bir şey olmayacağını düşündüm. Politik kulvar kapanınca politika yapmak isteyenlerin başka kulvarlara geçmesi doğal, ancak bu kulvar değişikliği kalıcı etkiler de bırakabiliyor. Hele ki teorisinde politik eylemin insanın en yüce eylemi olduğu tezi bulunanlar için... Sait Faik için 1970'li yıllarda, "O bir küçük burjuvaydı, yazdıkları küçük burjuva duyarlılığıydı", diyebilmek için insanların sanata bakışının fazlasıyla bulanıklaşmış ve olumsuz anlamda politize olmuş olması gerekir. Sanat-politika ilişkisine kaba bir sınıfsalcılıkla, indirgemecilikle sakatlanmamış bir açıdan bakılabilseydi, içinde yaşadığımız toplumun en sert, en uzlaşmaz eleştirisini yapmış bu büyük öykücüye böylesi haksızlıklar yapılmazdı.

Yeni Edebiyat-Sosyalist Gerçekçilik
Yayına Hazırlayan: Suphi Nuri İleri
Scala Yayıncılık, 1998, 357 s.

Yeni Edebiyat-Sosyalist Gerçekçilik, uzun yıllar edebiyatımıza hâkim olan bu bakış açısının nasıl teorize edildiğini anlamayı sağlayacak bir kitap. *Yeni Edebiyat*, Rasih Nuri İleri'nin önsözünde belirttiğine göre, TKP'nin propaganda ve eğitim amacıyla yayınladığı yasal yayın organı olmasına karşın kitabın sonundaki yazarlar kaynakçasından döneminin pek çok önemli yazarına sayfalarını açtığını görüyoruz. (Kitabın en büyük eksikliği, içinde bir bibliyografya bulunmaması. Böyle bir bibliyografya pek çok konuda araştırmacılara yardımcı olabileceği gibi, *Yeni Edebiyat*'ı, *Yeni Edebiyat*'ın sorunsallarını ve sebebi mevcudiyeti olan TKP'yi daha iyi anlamamıza yardımcı olurdu.)

Yeni Edebiyat, sayfalarını "başka" yazarlara açmakla birlikte, belirli bir çizginin yayını olduğunu oldukça açık bir biçimde ortaya koyuyor. R. N. İleri'nin önsözde, "dört yılını Sovyetler Birliği'nde, Leningrad'da üst düzey sinema dünyasında Ayzenştayn'ların, Yutkeviç'lerin yanında çalışarak geçirmiş ressam" diye tanımladığı Abidin Dino'nun 4. sayıdaki yazısının altına, gazetenin söz konusu yazıdaki fikirlerle mutabık olmadığı dipnotunu koymaktan çekinmiyor *Yeni Edebiyat*'ı hazırlayanlar. Elimizdeki kitaptan anlaşıldığı kadarıyla, *Yeni Edebiyat*'ın Türkiye edebiyatı için en önemli yanı, bu dipnotun arkasında yatan tartışma zaten. Birkaç sayı boyunca Abidin Dino ile Ali Rıza takma adıyla yazan TKP Genel Sekreteri Reşat Fuat Baraner arasında bir polemik yaşanıyor; konu realizm. Bir sanatçı ile bir teori adamının, hem de politik önder konumundaki bir teori adamının bakışlarındaki ve üslûplarındaki farkı çok net gördüğümüz bir tartışma bu. Dino, yazılarında meslêği sanat olan birisinin araştırıcılığı ile bazı konuları deşmeye çalışırken, örneğin "ruhun girift hassaları" gibi konuların sanattaki temsilinin yöntemini ararken karşısında politik kesinlik sahibi bir anlayışın mutlak (kendi deyimleriyle "ilmi") doğrularını buluyor. Böyle olunca da, Genel Sekreter, "Tartışma bitmiştir," diyerek tartışmayı bitirebiliyor.

Kitap, yalnızca bu tartışmadan ibaret değil. Özellikle Suat Derviş'in yazılarından oluşan 4. Bölüm oldukça ilgi çekici. R. N. İleri, bu bölümdeki fıkraların Suat Derviş'in o zamanlarki eşi, Genel Sekreter Reşat Fuat Baraner'in denetiminde yazıldığını ve partililerin eğitimini amaçlayan didaktik metinler olduğunu yazıyor. Gerçekten de, bir edebiyat dergisinden çok popüler siyasi el kitaplarına yakışan yazılar bunlar. O günün koşullarında, Marxçılık propagandası amacıyla yazılan bu yazıları 50-60 yıl sonra okuduğumuzda bambaşka konularda bize yardımcı olabileceklerini düşünüyorum. Bu yazılar, Parti çizgisindeki Marxçılığın gelişme, ekonomi-toplum ilişkisi, hakikâte ulaşma imkânı gibi konularda Aydınlanmacı-modernist çizgiye ne denli yakın konumda olduğunu görmemizi sağlıyor. Cumhuriyet, Atatürk, Dil Bayramı gibi konulardaki birkaç yazı ise sözünü ettiğim koşutluğun 1940'lar Türkiyesine özgü görünümlerini açığa çıkarıyor.

Suat Derviş'in roman yazıları ise, partinin ve eşinin denetiminden uzak olduğu için romancı duyarlığı ve titizliğiyle yazdığı yazılar. Kitaba adını veren Sosyalist Gerçekçilik'in bir dönemdeki tezahürü bu yazılar. Edebiyat yapıtındaki toplumsal-sınıfsal ilişkileri açığa çıkarma niyeti öne çıksa da, bu yazıların döneminin romanlarına dikkatle bakan bir yazarın eleştirileri olarak önem taşıdığını düşünüyorum. (*Fahim Bey ve Biz* için yazdığı, "Bu eser hiçbir şey değildir," cümlesine katılmak imkânsız olmakla birlikte.)

Bugün sahaflarda bile bulamayacağımız bir derginin profilini mümkün kılan, bir dönemin ve bir çevrenin edebiyatını daha iyi anlamayı sağlayan önemli bir kitap *Yeni Edebiyat-Sosyalist Gerçekçilik*. Sosyalist sanat ya da politik edebiyat gibi ciddi hesaplaşmalara muhtaç konularda konuşacağımız zaman elimizin altında bulunmalı. ◆

Sabbahoğlu anlatıları

LEVENT CANTEK

On birinci yüzyıldan başlayarak neredeyse üç yüzyıl boyunca Hazar Denizi'nden Akdeniz'e, Kızıldeniz'den Karadeniz'e ve Basra Körfezi'ne kadar genişleyen bir coğrafi bölge, çeşitli din ve mezhep savaşlarına, büyük kargaşalara ve farklı milletlerin iktidar mücadelesine tanıklık etti. Bu kargaşa ortamı, sonraları üzerine düşünen, yazan ve kayıt düşen sayısız tarihçi ve araştırmacının, çoğunluğu rivayet ve mübalağaya açık, herkesin kendine göre yazdığı bir tarih, parlak miladlar ya da azımsanan, yok sayılan gelişmeler "üretebilmesine" olanak sağladı. Sırf bu yüzden aynı malzeme, tarih kadar edebiyata da kaynaklık ediyordu. Bugünlerde biri çok satan diğeri çok satmaya aday iki ayrı roman, bu kaynaktan beslenen anlatılardan sayılabilir. Yazımızın çerçevesini yeni çıkan *Dağın Şeyhi Hasan Sabbah* adlı kitap oluşturmakla birlikte, benzerlikler ve ayrılıklar hususunda, ilkiyle kimi karşılaştırmalar yapacağız.

Kitaplar hakkında öncelikle söylenebilecek şey her iki yazarın da Fransa'da yaşayan, "öykülerini" kendi dillerinde –Arapça ya da Farsça– yazmayan Doğu kökenli kişiler olmaları. "Oryantalist edasıyla" demeye dilim varmıyor ama her iki yazar da –kendi aralarında derecelendirilmekle birlikte– doğum yerlerini bir batılının beklediği, düşlediği, "tanıdığı" bir Doğu resminden anlatıyorlar. Bu konuda maharetli olan hiç kuşku yok ki Maalouf. Her iki kitabın oryantalist klişelerini sıralamak ayrı bir yazının konusu. Bizim çıkış noktamız şu önkabulden menkûl; her iki roman da Batılılar için yazılmış, oryantalist ve tarihsel ayrıntılarla bezeli birer serüven romanı.

Maalouf ve Sahebjam, aynı dönemi ve kişilikleri merkez alarak aralarında epey bir yaş ve kuşak farkı olan, belki birbirini hiç tanımamış üç önemli tarihsel kişiliği biraraya getirerek hikâye etmişler. Her iki kitapta da Şair Ömer Hayyam, Selçuklu Veziri Nizamülmülk ve Alamut Kalesinin Şeyhül-cebeli Hasan Sabbah arasındaki ilişkiler ve iktidar mücadelesi anlatılıyor. Aslında daha çok Nizamülmülk ile Sabbah arasındaki hesaplaşmayı ve ihtirası konu ediyorlar. Yapılan, üçü de birbirinden daha "tahrik edici" olan kişilikleri birarada düşünmek. Selçuklu Sultanı Melikşah önünde Büyük Vezir Nizamülmülk tarafından hile ile küçük düşürülerek sürgüne yollanan –ya da kendisi kaçan– Hasan Sabbah öyküsü, sözlü kültürün hoşa giden –hoş da olan– yapısından miras sanki. Bizde de Timur'la Nasreddin Hoca'yı, Baltacı'yla Katerina'yı, Alparslan'la Bizans İmparatoru'nu biraraya getiren aynı kolektif zihnin ürünü değil mi? Gerçi Maalouf, kitabının bir yerinde bu üç insanın biraraya gelmesinin en azından belli düzeylerde imkânsızlığının altını çiziyor: "Kitaplarda yer almış bir öyküdür. Üç arkadaştan söz eder. Derler ki: Binli yılların başlarında çağı etkilemiş üç İranlı vardır: Dünyayı gözlemlemiş olan Ömer Hayyam, dünyaya hükmetmiş olan Nizamülmülk ve dünyayı titretmiş olan Hasan Sabbah. Derler ki, her üçü de Nişapur'da okumuştur. Ama doğru değildir bu! Nizam, Ömer'den otuz yaş büyüktü. Hasan da tahsilini Nişapur'da değil, Rey'de ve doğduğu kent olan Kum'da yapmıştır" (Maalouf, *s. 66*). Yazılanlar tarihsel olarak doğrudur da. Maalouf bu konuda, Sahebjam'a göre daha iddiasız ve daha tarih dışı bir yerde duruyor. Sahebjam ise kitabın sonuna koyduğu kronolojik tabloyla handiyse, "size tarihi anlattım" bile diyor.

Amin Maalouf
Semerkant
Çeviren: Esin Talu Çelikkan
YKY, 1993, 249 s.

•

Freidoune Sahebjam
Dağın Şeyhi Hasan Sabbah
Çeviren: Faik Baysal
Telos Yayınları, 1998, 387 s.

Tarihi romanlarla ilgili olarak sıkça yapılan "bu anlatılan tarihi gerçeğe uymuyor" türü iddia ve tartışmalardan hoşlanmadığımı belirtmeliyim. Örneğin Prens Nizar'ı, Fatimilerin küçük veliahtı olarak anlatmak, romanın dramatik etkisini mutlaka artırır. Oysa Nizar ailenin büyük oğludur ve asıl alışılmadık olan, onun iktidar hakkından mahrum bırakılmasıdır. Sahebjam, bu tarihsel gerçeği sanıyorum "bilerek" değiştirip, Sabbah'ın hayatını daha çetrefilleştirmiş. Ama yine de şu kronolojik ciddiyet ve haliyle yazarın "hassasiyeti" insanı tahrik ediyor. Nizamülmülk ve Sabbahoğlu'nun aynı okulda okumuş olmaları bırakın yaş farkını, daha hayati bir gerekçeyle neredeyse imkânsızdır: Nizamülmülk, Şafii bilginlerinden İmam Muvaffık'tan ders aldığı ve onun yetiştirmesi olduğu için Şiiliğe karşı mesafelidir veya Sabbah'ın inanışları düşünülürse İmam Muvaffık'tan ders almayacağı da –birbirine düşman olan mezhepler sebebiyle– kesindir. Şafiilik, Sünnilik içinde Hanefi ve Malikilik arasında bir yerde gelişen bir koldur. Şii düşüncesine yakın olan Fatimilerin büyük davetçisi İbn-Attaş'ın etkisiyle İsmailiye mezhebine giren Hasan Sabbah'ın, sırf bu sebeple Fatimi Halifesi'nin yaşadığı yer olan Mısır'a gittiği tarihçilerin kaydıdır. Mezhep savaşları sebebiyle sırf Ömer ya da Ali adını taşıyan insanların hoşnutsuzluk yarattığı ve hatta Hasan Sabbah kadar kinci ve tutkulu bir Şii'nin Ömer'e isminden, daha da önemlisi hayat tarzından dolayı yaklaşmayacağı bile düşünülebilir. Maalouf, güzel yakaladığı bu ayrıntıyı Sabbah ile Ömer Hayyam arasında geçen bir diyalogda kullanır. Sabbah, Halife Ömer'in Ali'den yana olan Şiilerce sevilmemesini vurgulayarak: "Kum ve Kaşam'ın ayakkabıcıları yaptıkları kunduraların tabanına Ömer diye yazarlar, katırcılar hayvanlarını 'Ömer' diye çağırırlar ve her sopa vuruşta bu adı keyifle tekrarlarlardı. Avcılar, sonuncu oklarını atarken 'bu da Ömer'in kalbine' diye bağırırlardı" (Maalouf, *s. 57*).

Her iki yazarın Sabbah ve Hayyam tiplemeleri birbirinden epey farklı. Maalouf'un Sabbah'ı fiziksel görünümü vasat, oldukça sıradan, hatta korkutucu iken; Sahebjam onu, son derece etkileyici, cezbedici bir erkek biçiminde tanımlıyor. Semerkant'ın iktidar kavgasından uzak, kalender, "gönül adamı" Ömer Hayyam'ını Sahebjam, aşağılaya-

rak, takiyyeci, eğlenmekten başka bir şey düşünmeyen "çok haysiyetsiz davranışlarıyla tanınan, zaman zaman dalkavukluk etmeyi seven ve özellikle muhataplarını öfkelendirmekten kaçan" *(s. 275)* biri olarak tanımlıyor. Semerkant'ta geçen "Sabbah, kesin doğrultulardan, tartışılmaz gerçeklerden söz ederken bile, Ömer kuşkulu bekliyor, düşüncelerini belirtmede aceleci davranmıyor, nadiren tercihte bulunuyor, bilmediği bir şey olursa bilgisizliğini içtenlikle söylüyordu" (Maalouf, *s. 59*) bölümü farklılığın başka bir göstergesi.

Aslında Sahebjam'ın Sabbah'a olan yaklaşımı hayli ilginç. Çoğu yerde onu bir ermiş ve peygamber gibi gösteriyor. Sabbah, sürekli olarak neyi nasıl yapması gerektiğini söyleyen "mistik bir ses" duyuyor. Tamamı şifreli, yan anlamlı, gizem dolu, geleceğine çobanlık eden bilgece sözler bunlar: Ona güvenme, sakın yapma, tedbirli ol, o adamdan kendini sakın(!) türü gaipten gelen uyarılar. Bu mistik Sabbahoğlu'nun İran milliyetçiliğiyle birarada anlatılması daha da ilginç. Gerek öfke dolu konuşmalarda, gerekse gaipten gelen seslerde Türklere karşı mücadelede, Büyük İran hayali mevcut. Bu sözlerde kendisini, ülkesini hainlerden ve Türklerden kurtaran, hayran olunan (...) bir kahraman olarak düşleyen *(s. 74)* bir Sabbah vardır karşımızda: "Allah'ın adına ve geleneklerimizin anısına, Türk istilacıyı ve hain köpekleri devirecek, ülkemizin geçmiş çağlardaki değerlerini yeniden ortaya çıkaracağım" *(s. 41)*, "Biz, Arap prenslerinin, Türklerin ve Moğolların eski geleneklerimizi ayaklar altına alan herkesin korkudan titremesini istiyoruz" *(s. 175)*. Benzer yaklaşımları Sabbah'ın mücadele ettiği kişiliklerin tanımlanmasında da görebiliyoruz: Nizamülmülk, yemekte sakalının kılları arasına yuvalanan pirinç tanelerini elinin tersiyle temizleyen, eşek eti yiyen biri *(s. 48-9)*. Melikşah'ın "domuz sucuğuna benzeyen parmakları" *(s. 128)* var. Çoğu zaman komik kaçan ırk temelindeki yanlı saptamalar, mevcut mezhep çatışmalarının sebep olduğu kargaşayı kaçırıyor. İşin ilginci tüm bunları Sabbah değil Sahebjam düşünüyor. Nizamiye medreselerinin kurucusu Nizamülmülk'ün Sünniliğinin değil de, İranlı olmasının, "ihanetinin" üzerinde duruyor. Romanın geçtiği o coğrafi bölgede yaşananları millet temelinde bir mücadeleye indirgeyerek, Sabbah'ı İran milliyetçiliğinin öncülerinden saymak gibi bir yola başvuruyor. Ona mistik bir "ton" yüklemesi, evliyalığa çıkarması da bu tarafgirliğin sonucu.

Bütün bunlar bir yana, serüven kurgusuna denk düşmeyen, fazlalık, âtıl duran, hani "anlatılmasa da olur" dedirten ayrıntıları Hasan Sabbah'ta saptamak mümkün. Sadece iki örnek vereceğim: Sabbah, misafir olduğu bir İsmailiyenin yanında iken, evin kızı gece yarısı yanına gelerek, kendisini beraberinde götürürse ona yardım edebileceğini söyler. Sabbah, alayla bu teklifi kabul etmez. Hatice adlı kız öfkeyle zehir zemberek laflar eder: "Bu yaptığına pişman olacaksın. Evet, beni dinlemediğine çok pişman olacaksın. Bir gün bana ihtiyacın olacak" *(s. 167)*. İnsan bunu okuyunca romanın içerisinde o "bir gün"ün geleceğini, Hatice'nin tekrar ortaya çıkacağını düşünüyor ama nafile, ne o bir gün geliyor ne de Hatice yeniden zuhur ediyor. İkincisi, sinirli, öfkeli ve kinci, mutlaka hesaplaşmak istediklerine karşı son derece sabırlı biri olarak anlatılan Sabbah'ın bu özelliklerine ters düşen bir ayrıntı. Nizamülmülk'ten öğrendiğimize göre geçmişte, hakarete uğrayan bir Ermeni tarafından Sabbahoğlu'nun sol yanağında iz bırakan bir yara açılmış *(s. 46)*. Buna rağmen Sabbah, beklenenin aksine ne Ermeni düşmanlığı yapıyor ne de o yara izinin sorumlusuna, kendisine kötü davranan sayısız insana yaptığı gibi cezasını veriyor. Hatta sanki o olay hiç yaşanmamış gibi davranıyor. Onun için, Kahire'de kendisine rakip olan ve şehirden kaçmasına sebep bir başka Ermeniye olan kini öncelikli-dir. Alamut Kalesi'nde kendisini ziyaret eden Hıristiyanlara karşı duyduğu kuşkuda Kahire'de yaşadıkları daha önemlidir: "Hıristiyanlarla ilk deneyimi yıkımla sonuçlanmıştır. Emir ve elinin altındaki adamlar çıkarlarını kollayarak İslâm dinini kabul etmiş olan Ermeniler değil midir?" *(s. 353)*. Sol yanaktaki yara izinin bu durumda bir önemi yoktur. Neden bir serseri değil de Ermeni bunu yapmıştır veya niye yüzünde yara izi vardır sorusu gereksizleşiyor. Okuyucu olarak beklentimiz, doğallıkla bu ayrıntılardan "bir şey" çıkacağı, o ayrıntının, tekrar öne çıkarak kurguyu tamamlayacağıdır. Hayat ile kurmacanın farkı da budur. Çehov'un deyişiyle tüfek varsa mutlaka patlamalıdır. Hani yazar vardır, kahramanını otobüse bindirir, trenden indirir. Okuyucusuyla oyun oynar, onu anlatının "yazarlığına" zorlar. Hasan Sabbah, bu türden bir "oyun" anlatısı değil, geleneksel anlamda serüven kalıplarının kullanıldığı bir anlatı. Bu yüzden anlattığımız ayrıntılar yazarı tarafından açıkça atlanmış hatalar.

Son olarak bana göre Hasan Sabbah, *Semerkant*'ın gördüğü ilgi sebebiyle yayımlanmış bir roman. Serüven romanı özellikleri taşımasına rağmen, ilki kadar başarılı olmayan, buna rağmen kolay okunan, meraklısı için çarçabuk tüketilecek bir kitap. Tipik bir best-seller. İki kitabı ve eğer bulunabilirse Karaoğlan'ın *Alamut Kalesi*'ni (ilk yayımı Milliyet, 1969) birarada okumak eğlenceli olabilir. Meraklısı için, Suat Yalaz'ın Hasan Sabbah'ının, sürekli esrar çeken, keyfine düşkün, biraz tonton bir tip olduğunu belirtelim. ◆

Suat Yalaz'ın çizgilerinde Hasan Sabbah, afyon çektiği için "başı dumanlı" bir anında...

Şafakta Yanan Mumlar

YAVUZ YILDIRIM

Serpil Ural
Şafakta Yanan Mumlar
Sev Matbaacılık ve Yayıncılık A.Ş.,
1998, 130 s.

Şimdiki zamanda yazarken geçmişi temel almak, yazara, konusunu ve kahramanlarını tarihsel gerçeklere dayanan sağlam bir temel üzerinden geliştirme olanağını verir. Hikâyenin kurmaca kahramanlar için nasıl sona ereceğini bilmeyen, ama bu kahramanları etkileyen tarihsel olaylar hakkında ön bilgisi olan okuyucular, anlatılanlarla yakın bir bağ kurabilirler.

Ne var ki yazar, hikâyesini geçmişteki olaylar üzerine kurmayı tercih etmişse, o zaman yararlandığı tarihi biliyor demektir ya da en azından öyle olması beklenir. Yeni gerçeklerin gün ışığına çıkarılmasına ya da yeni teorilerin eski gerçeklere uygulanmasına bağlı olarak, tarih çoğu zaman yeniden ele alınır. Bir tarih çalışması olmamasına rağmen, tarihsel gerçeklere dayanan bir hikayede yazarın uyarlamakta olduğu geçmişe bir miktar saygı göstermesi gerekir. Ne yazık ki *Şafakta Yanan Mumlar*'da böyle bir durum söz konusu değil.

> Bir tarih çalışması olmamasına rağmen, tarihsel gerçeklere dayanan bir hikayede yazarın uyarlamakta olduğu geçmişe bir miktar saygı göstermesi gerekir. Ne yazık ki *Şafakta Yanan Mumlar*'da böyle bir durum söz konusu değil.

Serpil Ural'ın *Şafakta Yanan Mumlar* adlı kitabı, artık SEV olarak bilinen ve saygın bir yayınevi olan Redhouse tarafından yakınlarda yayımlandı. Kitap, iki genç kızı, Avustralyalı Peggy ile Türkiyeli Zeynep'i, her ikisinin de Çanakkale Savaşında çarpışmış akrabaları olması nedeniyle biraraya getiriyor. Tanışmalarından ve kaçınılmaz olarak arkadaş olmalarından çok önce her iki genç hanımın hareketleriyle, düşünceleriyle ve her şeyden çok da keskin siyasal bilinçleriyle birbirlerine benzediklerini görüyoruz.

Peggy ve Zeynep, siyasetçilerin yaptığı kötülükleri, savaşın getirdiği korkunçlukları ve evrensel bir barışa duyulan ihtiyacı daha ergenliğe bile ermeden kavramışlardır.

Aman karıştırmayalım, bu kitap yetişkinler için değil. Tam tersine, çocuklar için yazılmış ve zaten arka kapağında da böyle olduğu belirtiliyor. Hatta, İş Bankasının 1997 çocuk edebiyatı ödülünü kazanmış. Ne var ki, *Şafakta Yanan Mumlar*'ın düzeyine bakınca, bu başarı ödülü, kazananın niteliğinden çok, bu ülkede çocuk kitapları yazımının sığlığı hakkında bir şeyler söylüyor.

Peggy'nin genel olarak savaşın anlamını, özel olarak da 1915 muharebelerini sorgulaması üzerine, Peggy ve annesi 25 Nisan'da Çanakkale'deki törenlere katılmak üzere Türkiye'ye gelir ve Eceabat'ta Zeynep'in annesinin işlettiği konukevinde kalırlar. Kızlar kısa bir süre içinde arkadaş olur. Birlikte anma törenlerine katılır, konuşur ve savaşın kötü bir şey olduğunu, herkesin arkadaş olması gerektiğini farkederler. Onlar ermiş muradına...

Kitap, Çanakkale'de savaşmış olan Avustralyalıların ve Türklerin anılarıyla sürekli geçmişe dönüyor. Yazar, buna ek olarak metin, konuşmalar ve kahramanların düşünceleri yoluyla pek çok tarihsel ayrıntı da veriyor. Ne var ki, Serpil Ural tarafından sunulan tarihsel gerçeklerin çoğu, en az yazarın kahramanları kadar kurmaca.

Bu kitap, Avustralyalı askerlerin kıyıya çıktıkları yeri 20 km. güneye almaktan, savaşan iki ordunun adamlarının nasıl arkadaş olduklarını aşırı bir biçimde vurgulamaya kadar bir dizi tarih yanlışlarıyla dolu. Her iki taraf da birbirinin çektiği acılara karşı bir yakınlık hissetmiş olsa bile, görev çağırdığında hiçbir taraf birbirini öldürmekte duraksamamıştı. Hatta, yazar, 1914 Ekiminde Rus donanmasına saldırarak Osmanlıların kendi kendilerini savaşa soktuğunu gözardı ediyor. Kitapta Çanakkale Savaşı tamamen bir emperyalist komplosu olarak gösteriliyor ki, böyle değildi.

Bütün bunları söylemekle beraber, tarihle ilgili yanlışlar bu kitabın hiç de en büyük zafı değil. *Şafakta Yanan Mumlar*'ın Serpil Ural'ın ilk kitabı olduğunu öğreniyoruz ve ne yazık ki pek belli. Kitap boyunca, metnin niteliğine ve bağlamına son derece aykırı düşen karışık atlamalar, sözlerde ve hareketlerde çelişkiler görülüyor. Okuyucuda Serpil Ural'ın Yaşar Kemal'den çok Kafka geleneğinden etkilendiği izlenimi uyanıyor yer yer.

Bir çocuk kitabının en temel gereklerinden biri, çocukların bu kitabı okuyabilmeleri ve kendilerini kahramanlarla özdeşleştirebilmeleridir. Okuyucuya ana kahramanların, yani Zeynep ile Peggy'nin kaç ya-

TOPLUMSAL
TARİH
HAZİRAN 1998 SAYI: 54

FUNDA SOYSAL
150. YILDÖNÜMÜNDE 1848 DEVRİMLERİ

VİYANA ELÇİSİ ŞEKİB EFENDİNİN 1848 İHTİLALİNE DAİR RAPORU

MUSTAFA KAÇAR
MÜHENDİSHANE'DEN TEKNİK ÜNİVERSİTE'YE

MUSTAFA ŞAHİN
TÜRK EĞİTİM SİSTEMİNDE YABANCI UZMANLAR

S. HALİT KAKINÇ
NERİMAN NERİMANOV VE MİLLİ KOMÜNİZM

ANDRÁS J.E. BODROGLIGETI
KLASİK ORTA ASYA TÜRK EDEBİYATI

ÖMER ÖZCAN
FİNLANDİYA TÜRKLERİ BİRLİĞİ

TİĞİNÇE ÖZKİPER OKTAR
KADINLARI ÇALIŞTIRMA CEMİYET-İ İSLAMİYESİ

ZAFER GÖLEN
19. YÜZYILDA BOSNA-HERSEK'İN NÜFUSU

OĞUZ AYTEPE
ÇERKES ETHEM'İN TÜRKİYE KURTULUŞ FIRKASI

MEHMET BAŞARAN
BÜYÜK MENDERES NEHRİ'NDE TAŞIMACILIK

GAZETE BAYİİ VE KİTAPÇILARDA

55. SAYI (MAYIS 1998)
DOSYA:
CUMHURİYET DÖNEMİNDE MUHALEFET

TÜRKİYE EKONOMİK VE TOPLUMSAL TARİH VAKFI

Eski sayılar ve abonelik için
Telefon: (212) 227 37 33
Yıldız Sarayı Arabacılar Dairesi
Beşiktaş - İstanbul

şında oldukları söylenmiyor, ama konuşma biçimlerine bakılırsa her ikisi de büyük bir olasılıkla 27 yaşlarında, ayrıca siyaset ve felsefe alanlarında da masterları var. Bunlar çocuk değil; görmüş geçirmiş, küçük birer yetişkin. Yaptıkları ise bir keşif yolculuğu değil, çünkü görünüşe göre, zaten her şeyi biliyorlar, en azından Amerikan komedi dizilerindeki çocuklar kadar çok şeyi. Ne var ki, Bart Simpson'ın tersine Zeynep ve Peggy, kavramlar sözlüğünden konuşuyorlar.

Öğretmeninden, Avustralyalıların Britanya İmparatorluğuna yardım etmek ve bir zafer kazanmak için Çanakkale'ye gelip savaştıklarını duyması üzerine genç Zeynep anti-emperyalist bir tirada başlar:

"Saçma! Çok saçma! İmparatorluk adına kullanılmak bu. Kukla gibi. Onun yerine her ülke kendi özbenliğini bilse, nerede ne yapacağını seçme özgürlüğü olsa daha iyi değil mi? Bir savaşın amacı, ancak böyle bir özgürlük olabilir."

Che Guevara herhalde Zeynep ile gurur duyardı. Ne var ki, bunlar, çocukluğundan

ancak çıkmış bir kız için çok sert ve kuvvetli sözler. Okur, burada genç kahramanından çok, yetişkin yazarın değerli düşüncelerini duymakta.

Türkiyeli ve Avustralyalı bu iki çocuğu, annelerini ve çeşitli başka karakterleri biraraya getirmekle yazar, dünyanın değişik yerlerinden gelen insanların nasıl birbirlerine benzediklerini göstermeye çalışıyor olabilir. Bunu yaparken, Serpil Ural kendini aşmış. Ne yazık ki, bu arada her iki ülkenin, özellikle de Avustralya'nın kültürü ve karakteri yok olur ve okuyucu kitabın sonuna geldiğinde, Avustralyalıların kim ve ne oldukları konusunda hiç de bir şey öğrenebilmiş değildir.

Kitabın ana kahramanları olan Zeynep ve Peggy neredeyse birbirinin yerine koyulabiliyor. Avustralya'nın en büyük şehrinde yaşayan bir çocukla, Türkiye'deki bir köyde yaşayan bir çocuk arasında çok az fark var. Bu, küreselleşmenin en uç noktasına götürülmüş halidir.

Bir Avustralyalı çocuğun kendini Peggy ile özdeşleştirebileceğinden kuşkuluyum ama bir Türk çocuğunun Zeynep ile özdeşleşmekte zorlanacağına eminim.

Kitabın zaaflarından bir diğeri, eğitimi temel alan bir bakış açısına göre en önemli konulardan biri olan düzeltide ortaya çıkıyor. Genç bir okuyucunun ihtiyacı olan en son şey, yazım ve dilbilgisi yanlışlarıyla dolu bir kitaptır. *Şafakta Yanan Mumlar*'da bu tür yanlışlara çok fazla rastlanıyor. Türkiye'de çok ihmâl edilmiş bir alan olagelen çocuk ve gençlik edebiyatı alannda kitaba çok ihtiyaç var. Ne var ki, bu kitapların iyi yazılmış olması ve okuyucularına ilginç gelmesi önemlidir. *Şafakta Yanan Mumlar* ise bu tür niteliklere sahip değil.

Modern Türkiye'nin oluşumunda bu kadar merkezi bir yeri olan ve Türk kimliğinin yerleşmesinde bu denli pay sahibi bir olayın, anlatmaya çalıştığı zamanlara ve insanlara yeterince önem vermeyen bir biçimde ele alınması üzücüdür. Daha da kötü olan, bu kitabın hedeflediği okuyuculara yani Türkiye'nin çocuklarına karşı gösterilen kayıtsızlıktır.

Bütün bu eleştirilere rağmen, Serpil Ural'ın kitabı hakkında söylenebilecek bir tek iyi şey var: "İyi fikir". Yazarın bu fikrin hakkını verememiş olması ne yazık.

◆

TONGUÇ VE ENSTİTÜLERİ'Nİ 'GÖLGELERDE' YAZMADIM

M. Asım Karaömerlioğlu'nun, *Virgül* dergisinin 4. sayısında çıkan (Ocak 1998) *Tonguç ve Enstitüleri* (YKY, 1997) kitabımla ilgili eleştiri yazısı beni sevindirdi. Bu anlamda eleştirileri bekliyordum çünkü. Yazarın köycülük ideolojisi üstüne kariyer yaptığını ve Amerika'da görevli olduğunu öğrenince yaklaşımları üstünde daha çok düşündüm. Ancak kendi içinde tutarlı ve düzeyli bulduğum eleştirileri için söyleyeceklerim var. En azından konuyu bilen *Virgül* okurlarına kimi açıklamalar yapmayı gerekli görüyorum.

Yazar, Tonguç'un eğitimci ve aydın kişiliğinden, çalışmasından saygıyla söz ettikten sonra, Enstitülerin konumunu, açılış ve kapanış nedenini, kitabın bölümlerini açıklıyor. Benim Enstitülü olduğuma değinerek eleştirilerine geçiyor:

"Köy Enstitüleri ve Tonguç için Türkiye'de, özellikle Enstitü çıkışlı aydınlarca çok şey yazılıp söylendi"ğini, bunların büyük bir bölümünün "betimsel düzeyi aşmayan, analitik değeri düşük, tarihsel bağlamı yeterince dikkate almayan, duygusal güdülerle yazılmış yapıtlar" olduğunu, benim çalışmamın da "bu zaaflarla malul bulunduğu"nu söylüyor. Örnek vererek, "Türkiye'de 1932 sonrası için son derece önemli olan köycülük ideolojisine hemen hiç değinilmemesinin büyük bir zaaf olduğu, oysa 1930'larda rejimin önde gelen ideologlarında şöyle ya da böyle köycülük bulunduğunu, Tonguç'un da önemli bir köycü olduğu"nu ekliyor. "1930'larda bizde ve dünyada köylü ideolojilerinin niçin yükseldiği tartışılmadığı için, Köy Enstitülerinin CHP'nin ülkeyi kalkındırmak, iyiye güzele yöneltmek atılımının ötesinde algılanamadığı, CHP'nin 30'lar boyunca köye, köylüye yönelik yaklaşımına gerekli yer verilmediği için Enstitülerin açılması ve kapatılması konusunda okuyucuya doyurucu açıklamalar yapılamadığı" vurgulanıyor.

Ben çalışmamı, ülkemizde eğitim bozuldukça, yerli sistemimiz olan Köy Enstitülerine duyulan özlemin artmasıyla, bu kurumlardan günümüze taşınacak ipuçlarını, Tonguç'un gerçekçi eğitim görüşlerini saptamak

Köylerin canlanması yolunda çaba harcayan, bunun için büyük bir eğitim imecesi kuran, görüşlerini 'deneyleme'den geçirip bilimsel ilkelere dayandıran Tonguç'u klasik anlamda bir 'köycü' olarak görmüyorum. O, klasik köycülerin nasıl başarısız olduklarını, onları kategorilere ayırarak anlatır *Köyde Eğitim* kitabında. Kendini ve çalışma arkadaşlarını onlardan ayırır

Tonguç'un Abidin Dino tarafından yapılmış deseni

çerçevesinde yaptım. Bunu önsözde ve girişte belirttim. Bu anlamda kitabın adı *Tonguç ve Enstitüleri* oldu. Bu anlamın, Tonguç'un ilkelerinin sadece köyler için olmadığını çağrıştırmasını da istedim. Planım sınırı içinde saptamalarımı yaparken dönemin köycülük konusuna, Enstitülerin açılıp kapanma nedenlerine, konuyu açıklamaya yetecek kadar değindiğimi sanıyorum. Dünyadaki köycülük ideolojisinin o yıllarda niçin yükseldiği, (Almanya'da faşizan bir köylü sınıfı yaratma düşü vb.) konularını çalışmamın tarihsel bağlamı içinde görmedim. Bunların siyaset bilimcilerin, sosyologların, sayın Karaömerlioğlu gibi köycülük üstüne bilim yapanların konuları olduğunu düşünüyorum. Köy Enstitüleri ilkelerini yazarken böylesine açılmanın gerekli olduğu kanısında değilim. Vaktiyle eleştiri getirenlerin bir bölümü, "CHP Enstitüleri köylerde faşist militanlar bulundurmak için açtı" dediler. Programdaki tekniğe yönelik dersleri ve bizim makine-motor kullanmamızı "motorize faşist güçler yetiştirme" amacına bağladılar. Bunları fazla tartışmayı yeğlemedim. Bunun yerine Enstitü ve köy okulu programındaki teknik derslerin amacını, savaştan çıkmış, bayındırlaşması gereken bir ülke için anlamını belirttim. O dönemde köycüler ve köycülük elbet vardı. Bunu da uzatmadan ele aldım. Kültür Bakanı Dr. Reşit Galip'in, Atatürk'ün önerisiyle bir köycü olarak göreve getirilmesine ve benzerlerine değindim. Dr. Galip, etkin bir eğitim yaratmaya önayak olamadığı için görevden ayrılmak zorunda kalıyor.

Köylerin canlanması yolunda çaba harcayan, bunun için büyük bir eğitim imecesi kuran, görüşlerini "deneyleme"den geçirip bilimsel ilkelere dayandıran Tonguç'u klasik anlamda bir "köycü" olarak görmüyorum. O, klasik köycülerin nasıl başarısız olduklarını, onları kategorilere ayırarak anlatır *Köyde Eğitim* kitabında. Kendini ve çalışma arkadaşlarını onlardan ayırır *(s. 124)*. Genel müdürlük görevine getirdiklerinde ve daha önce yazdığı *İş ve Meslek Eğitimi* kitabında, ülkenin yüzde sekseni olan köylünün çok başka olan koşulları için ayrı bir eğitim, ayrı bir program önermiş, bunun nedenlerini bakana sunduğu muhtırada açıklamıştır. Ayrıca Enstitüleri temellendiren asıl düşünceye, İnönü'den, CHP'den önce Atatürk'ün önerisinden yola çıkılarak gelinmiştir. Atatürk, nüfusu besleyen kesimin eğitimden nasibini almadığını, verilen eğitimin onların işine yaramadığını görerek yabancı eğitimcileri aradan çıkarıp Türk eğitimcilerince yerli bir sistem yaratılması için çevresini, partilileri zorlamış, anayasal ve yasal dayanakların yaratılmasını istemiştir. Köy Enstitüleri bu önerinin

sonucu olarak doğmuştur. Ayrıca Tonguç, Türkiye'nin düzenini yönlendirecek biri değildir. Asaleten atanması bile Yücel zamanına kadar uzamıştır. O, tüm güç koşullar içinde çevreyi kolaçan ederek, esen rüzgârı hesaba katarak görev yapmak zorunda kalmış ama ilkelerinden ödün vermemiş bir eğitimcidir.

Biz Enstitülüler, çalışmalarımızı yaparken elimizde var olan araçlarımızı kullanıyoruz doğal olarak. Anılar yazıyor, bildiklerimizi anlatıyor, tanıklığımızı ve görüşlerimizi çeşitli yollarla ortaya koyuyoruz. Çalışmamı az malzeme kullanarak yaptığım savının bir yanı doğru. Ama şu anlamda; kaynakçada yer alan 133 değerli yapıtın hepsinden yararlandım kuşkusuz. Çalışmamı onlara dayanarak yaptım. Alıntı ve tartışmalarda çoğunlukla Tonguç'un kendi kitaplarını, Engin Tonguç ve F. Kirby'nin saptamalarını öncelikle kullanmamın nedeni, Tonguç'un eğitim ilkelerinin sağlayanını gösterebileceğim malzemenin bunlarda daha çok olmasıydı. Tonguç'un kendi sözlerini konu başlıklarına ve aralarına özellikle yerleştirdim. Okuru yorsa da bunu yapmayı doğru buldum.

Köy Enstitüleri üstüne yazanların duygusallığının benim yapıtımda da yer aldığı, bunun konunun çok boyutlu değerlendirmesinin önünde büyük bir engel olduğu görüşüne kısmen katılıyorum. Bunu kendimden önce başkalarında ben de saptadım, kitabımda söz ettim *(s. 20)*. Bu duygularda yalnızca kendimizle ilgili değil, ülkemiz için duyduğumuz sorumluluğun yükü de var elbet. Kaldı ki böyle bir yan, çoğu yapıtta bulunuyor ister istemez. Niyazi Berkes'in *Unutulan Yıllar*'ında, çiçeği burnunda bir bilim adamının "ülkeye hizmetten men" edilmesinin ince hüznü yok mu? İnönü için, "Çankaya'nın Sultan Reşat'ı" demesi de bunu göstermiyor mu?

"Ülkemizde hep olduğu gibi ak ya da kara görme hastalığının" benim kitabımda da olduğunu, bu nedenle bir soru sorulamadığını ya da sorulanın cevapsız kaldığını vurgulayarak, "Tonguç'un ve Enstitülerin hiç mi eleştirilecek yanı yoktu? Köy Enstitülerinin yapısal açmazları, köy kalkınmasını sadece eğitime havale etmenin sınırları ve zararları nelerdi?" deniyor.

Tonguç ve Enstitülerin eleştirilecek yanlarını görmemeyi yeğlemiş değilim. Konu toplumda çok eleştirildi. Bunları yıllarca dinledik. Kitabım aslında yapılagelen eleştirilere bir yanıttır. Bunu ezbere değil, eğitim biliminin ilkelerine dayanarak, tartışarak yaptım. Sağlıklı eğitim kurumlarının da eleştirilecek yanı her zaman olur. Ama temel sağlamsa düzeltme yoluna gidilebilir. İkinci Dünya Savaşının "sıcak" günlerinde sıfırdan başlayan ve on yıl bile sürmeyen bu uygulamada eksiklerin bir bölümü zor koşullardan kaynaklanıyordu. Buna 'Zor Koşulların Eğitimi' başlığı altında yer verdim *(s. 184)*. Karaömerlioğlu'nun da vurguladığı gibi, çalışkan ve gerçekçi bir eğitimci olarak ayaklarını ülkesinin toprağına basan Tonguç, Türkiye'de

Eğitmen kursunu bitirip görev yerlerine gitmek üzere hazırlanan eğitmenler, kendi yaptıkları tahta bavullarıyla (1939).

en az eleştirilecek kişiydi belki. Buna karşın hak etmediği eleştiriler yağdırıldı üstüne. Politikacılar hışımlarını, hırslarını ondan ve Yücel'den almak istediler. Onları hedef tahtası seçtiler.

"Kemal Tahir gibi soldan gelen eleştirileri niçin parantez içinde geçiştirdiğim" konusunda şunları söyleyebilirim: Kemal Tahir'in eleştirileri tutarlı ve anlaşılır değildir. Kelepçeyle başlayıp kadın kaçırmayla süren, eğitmenin ölümüyle biten küfürlü, esrarkeş köylü gençlerden oluşan (Köylülüğü kötülemek için Enstitü öğrencilerini Çankırı hapishanesinde tanıdığı köylüler gibi gösteriyor.) *Bozkırdaki Çekirdek* adında alaycı bir roman yazarak Köy Enstitülerini eleştirdi. Ömrünü yoksul kesimlerin eğitimine adamış olan Tonguç için, "kırtipil elişi öğretmeni", "küçük ülkülere saplanmış küçük ülkücü", "Purusya subayları gibi topuk vuran", "şapkası kulaklarına sarkmış Bulgaryalı genel müdür" diyen, dedirten bir dil kullandı. Köyleri değiştirme, insanı değiştirme çabalarını anlamadan ya da bilmezden gelerek, "eğitimde insanı değiştirme kaygımız yok, amaç madde üretmek" gibi uyduruk sözleri onun ağzından söyletti. "Mihfer tutsaymış, Almanya kazansaymış, köylerin nahiyeden bile ayağını kesecekmiş Köy Enstitüleri. Ayda yılda kasabaya hayvan nallatmaya gidenlerin ayağı da kesilecekmiş, bu işi Enstitü çıkışlı öğretmenler yapacağından" vb. Kemal Tahir'in o yıllarda hapse düşmesinin acısıyla CHP'ye yüklenmesinin anlaşılır yanı elbet var. Ama bunu halk için çok yararlı olan, hiç bilmediği özgün bir uygulamayı gerçeklere aykırı olarak kötüleyerek yapmak solcu ya da Marksist geçinen biri için büyük yanlış olsa gerek. O bunu yaptı. Marksizme, Marksistlere saygı duyan biri olarak onlardan gelen eleştirileri elbet önemli görüyorum. Ama bu anlamda doğru eleştiriler gelmedi ne yazık. Her klik bu durumları kendi bakış açısından değerlendirerek ve CHP'den günah çıkarmak için kullanarak uygulama içinde gelişen sağlıklı değerlerin anlaşılmasına ket vurmuş oldular. Köy Enstitüleri, dönemin tek partisi CHP'nin eğitim programı doğrultusunda kuruldu evet. Ama bu işe gönül veren eğitimciler, o programın açık uçlarına ve yasaların desteğine dayanarak, Tonguç'un rehberliğinde çağdaş eğitime katkı olacak değerler yarattılar.

"Köylüler, toprak verme vb. konularda hep ikna edilmişler. Direnenlerden, çok çalıştırıldıkları için Tonguç'a mektup yazan öğrencilerden söz edilmiyor" deniyor.

İkna yöntemi eğitimde her zaman kullanılan bir yoldur. Bunun halkın ve öğrencilerin bilinçlenmesinde önemli etkileri olmuştur. Çiftelerden Samsun Lâdik'e giden yapıcı ekip öğrencileri çekinmeden Tonguç'a mektup yazmışlardır, "bizi çok çalıştırıyorlar" diye. Tonguç onlara yanıt vererek ikna etmiş, "dönüşte konuşalım" demiştir. Sonraki yılda aynı öğrencilerin Pestolozi gününe davet eden mektuplarını almıştır *(s. 468)*. Eğitim-öğretimin gerçek yaşamın işleri içinde yapıl-

dığı Enstitü ortamında, işe el sürmeyen bir eğitim özleyenlerden sorun yaratanlar, işten kaçmak isteyenler elbet oluyordu. Ama onlar oradaki kollektif yaşam ve etkin eğitimle kısa sürede değişip önemli sorumluluklar yükleniyorlardı. Gölköy'de iş yüzünden Enstitüden kaçmak isteyen bir öğrencinin, müdürün babacan tavrı, kitaplık başkanının kardeşçe tutumu ile kısa sürede nasıl bir işsever olduğunun öyküsüne, 'Tatlı Sert Bir Disiplin' bölümünde bu bağlamda yer verildi *(s. 359)*.

"Tek parti dönemini, demokrasiye ulaşma kaygısıyla dolu bir dönem" olarak göstermedim. Ancak Tonguç'un eğitim görüşlerinin temelinde var olan bir ilkedir bu. Köy Enstitülerindeki kollektif yaşam biçiminin, birlikte çalışıp iş yapmanın, eğlencelerin, eleştiri günlerinin, içtenlikli öğretmen ve öğrenci ilişkilerinin, değerlendirme sistemi vb. etkilerin yarattığı demokratik ortam, parti istese de istemese de öğrencilerde buna gereksinim duyuran sınıfsal bir bilinç yaratmaktaydı. Karaömerlioğlu'nun da değindiği gibi, "Enstitüler çizmeyi aşmaktaydı; o yüzden Türkiye'nin bu özgün ve gelecek vadeden uygulaması kolayca harcandı."

Köy Enstitülerinin kapatılmasında İnönü'nün ve başkalarının yerini belirtme yöntemim kendi üslubumcadır. 'Ankara Artık Güzel Değildi' *(s. 500)* derken, 'İnönü'nün Denge Politikası'nı anlatırken *(s. 515)*, elbet yazarın da kasdettiği olumsuzlukları kastediyorum. Malzeme olarak benim özgün görüşlerimi, özellikle Hasanoğlan'daki eğitim üzerine olan düşünce ve gözlemlerden oluşan anılarımı ilginç ve özgün bulmasına katılıyorum. Eğer bu yöntemle yazsaydım çalışmamın daha ilginç olabileceğinin ayrımındayım. Ama Tonguç'u ve ilkelerini yazmak için böyle bir yöntem denedim.

Köylülerimizin çok eski bir sözü var: "Ben de bilirim pekmez ile ekmeği / yiyip yiyip gölgelerde yatmayı" derler. Bu sitem onların olanaksızlıklarını yansıtır. Köy Enstitüleri "gölgelerde" kurulmadı. Sıcağın altında, "sıcak savaş" yıllarında, binbir güçlük çekilerek kuruldu, ama bire on verdi. Ben de *Tonguç ve Enstitüleri*'ni "gölgelerde" yazmadım doğrusu. İlk, orta ve yüksek öğretim kurumlarında geçen kırk yıllık meslek yaşamımda gördüm ki, öğretmen ve öğrencileri kıvrandıran bozuk eğitimden kurtulmanın çözümü Enstitü ilkelerinde vardır. Bunları ortaya çıkarmaya çalıştım. En iyinin olmadığı yerde eldeki olanakları iyi kullanarak çalışmak Tonguç'un ilkelerinden biridir. En iyinin yazılmasını her zaman ben de bekliyorum. Kitabıma gösterdiği ilgi ve eleştirileri için M. Asım Karaömerlioğlu'na teşekkürler.

PAKİZE TÜRKOĞLU

ENTELEKTÜELİN GÖZÜ YOKTUR!

Virgül'ün Nisan 1998 tarihli 7. sayısının 10. sayfasında '1960'larda Bir Köy İncelemesi: Köyde Elektrik Yoktur' başlıklı bir 'Unutulan Kitaplar' yazısı yayımlandı. Geçmişi değerlendirmemize bahane olan bu tür yazıları çok olumlu bulmakla birlikte, Feza Kürkçüoğlu'nun başlığa da yansıyan, kitabı ve araştırmayı hafife alan üslûbunu hiç benimsememekle başlayan tepkimi, bir yazıyla derginize de bildirmekte yarar gördüm.

Adı geçen *YASSIHÖYÜK Bir Köy İncelemesi* başlıklı kitabın bu yazıyla çok yanlış tanıtıldığını düşünmekteyim. Bu kitap 1965 yılında basılmış, ancak inceleme yılları belirtilmemiştir. Ancak sayın Kürkçüoğlu'nun yaklaşımı, sanki 33 yıl sonra bir araştırmaya kapsamlı bakmaktan ziyade, yine yüzeysel bakma yanlısı gibidir. Bugünden baktığımızda o dönemin araştırmasını ve sonuçlarını hafife alıyor olabiliriz ama ya o günün koşulları? O dönemin toplumsal, coğrafi, siyasal ve kuşkusuz bilimsel yaklaşımlarına ve anlayışlarına (dolaylı da olsa, kendiyle) ışık düşürmekte olan kitaba eğer yalnızca metnin iletisi olarak bakıyorsak, biraz yazık etmiyor muyuz? Kuru bir istatistik bilgi verilmiştir, doğrudur. Ancak bugün yöreye gittiğimizde, arkeoloji turizminin yörede çok da fazla ilerleme göstermediğini; Sakarya nehrinin bu kolunun kıyılarının "ıslah" çalışmaları çerçevesinde nasıl kurumaya yüz tuttuğunu ve dolayısıyla artık köyde sazan balıkçılığının görülmediğini; demiryolunun bazı istasyonlarının kapatıldığını ve çürümeye yüz tuttuğunu; değişik etki, çekim alanları ve baskılarla özellikle Ankara'ya yaşanan göçün Yassıhöyük, Beylikköprü ve Çekirdeksiz köylerindeki toplumsal yaşamın çökmesine, en azından hırpalanmasına neden olduğunu; fiziksel çevre ve kerpiç ev üretim tekniklerinin unutulduğunu ve bu alanın endüstriyel üretim pazarının etkisine girdiğini görebiliriz. Dolayısıyla kitapta saptanan durumun ve dolayısıyla kitabın, artık tarihsel bir belge niteliğini kazandığını da görmeden edemeyiz. Böyle bir kitabı kendi tarihselliği içinde gündeme getirmeyi amaçlayan yazarın da biraz *daha saygılı, daha az kinik* olması gerektiği kanısındayım.

Araştırma metninin iletisinin belgeselliğinin yanı sıra, bu kitabın özellikle görsel malzemesinin (fotoğraflar; Attila Torunoğlu) hiç eskimeyecek sanatsal değerine dikkat çekmek isterim. Fotoğrafların anlam çözümlemesi yoluyla kuşku duyulmayacak bir bilimsel değer ileteceklerini de okurlarla paylaşmak istiyorum. Rastlantı bu ya, aynı araştırmanın çalışma grubunun başındaki Yardımcı Profesör Gönül Tankut, geçen yıl içinde yaptığımız, aydınların tavrı konusundaki bir sohbetimizde, not da düştüğüm şu önemli cümleyi kurmuştu: *Entelektüelin gözü yoktur!* Yazarla aynı sertliği kullanmayı hiç istemediğim halde sormadan edemiyorum: Yazarın gözü var mıdır?

ALİ CENGİZKAN

BU SAYININ YAZARLARI

Marc David Baer Koç Üniversitesi'nde çalışıyor.

Merve Erol, *Roll* müzik dergisini çıkaranlardan biri.

Muhsin Kızılkaya'nın son kitabı *Bende Mahfuz Fotoğraflar* İletişim Yayınlarından çıktı.

Ergin Koparan Nizar Kabbani'nin *Gerileme Kitabına Dipnotları* adlı şiir kitabını çevirdi.

Hüseyin Köse İzmir'de, arkadaşları ile *Dördüncü Yeni* dergisini çıkarıyor.

Andrew Rubin Columbia Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat dersleri veriyor. Adorno üzerine kitabı gelecek yıl Blackwell tarafından yayımlanacak.

Pakize Türkoğlu *Tonguç ve Enstitüleri* kitabının yazarı ve kırk yıllık eğitimci.

Yavuz Yıldırım işi gereği sık sık Avustralya'da bulunuyor.

Yayınevlerine

Yayıncılar fırsat buldukça işlerinin ne kadar güç, ne kadar nankör olduğunu vurgulamaya bayılırlar. Sık sık, okuru kronik hayıflanmalarla bayıltıkları da olur: Kimse kitap-dergi okumuyordur, kâğıt arasanız bulunmaz, bulduğunuz pahalıdır, dağıtım çözümsüz bir derttir, korsan yayıncılık alınış başını yürümüştür vb. vb. Biz de yayıncı olduğumuzdan, bu sorunların her birinden –maalesef– ayrı ayrı çekiyoruz; belki bir tek 'okunmamak' dışında... Öte yandan, yıllardır değişmeyen sorunların sadece tevekkülle karışık hayıflanmalarla dile getirilişinde de bir gariplik var gibi. Son günlerde korsan kitaplara karşı basın-yayın organlarında başlatılan kampanyayı saymazsak, kitap ve dergi yayıncılarının sorunlarını tartıştıklarını, çözüm için biraraya geldiklerini, somut adımlar attıklarını söyleyemeyiz. *Virgül*, kendi halinde bir kitap-eleştiri dergisi. Dolayısıyla yayıncıların 'seslerini' kamuoyuna duyurmaları için ilk akla gelecek yer değil. Ama kitap dergisi olduğu için, özellikle kitap yayıncılarının birbirleriyle ve okurla buluşabilecekleri, bir iç tartışmaya girebilecekleri ilk adres. Gelecek sayılarda, yayın dünyasının sorunlarına yer vermek istiyoruz. Bunu da, yine kişisel polemiklerden olabildiğince uzak durarak, değişik görüş ve önerileri yansıtarak yapmak istiyoruz. Kısacası: Yayınevlerinden yeni kitap duyuruları ve ilanları, "bizim kitabımız tanıtılmadı" şikayetleri, "bize yeterince yer verilmiyor" sitemleri dışında da katkılar bekliyoruz.

MUSTAFA ARSLANTUNALI

ORTA DÜNYA HARİTASI

Virgül'ün bu sayısında ek olarak bir poster var, hani "okurlara armağan" denilen cinsten: *Yüzüklerin Efendisi* yazarı J.R.R. Tolkien'in yarattığı *Orta Dünya*'nın bir haritası. Özellikle Tolkien meraklılarının bayılacağı ve muhakkak *kullanacağı* bu haritayı, Metis Yayınlarıyla işbirliği yaparak size ulaştırıyoruz. Çam sakızı, çoban armağanı...

MOLİERE'İN YÜZÜ AYDINLANIYOR

Eğer bir edebiyat âşığı ve bir tarih meraklısıysanız, üstüne üstlük bir de gülmeyi seviyorsanız, Fransızların en korkusuz ve açıksözlü yazarı Moliére'i sevmemeniz mümkün değil. Eşitlik, özgürlük ve kardeşlik kavramlarının yaratıcısı olmakla iki yüzyıldır övünen Fransızlar, en büyük kahramanlarından biri olan Moliére'i tekrar tekrar incelemekten vazgeçmiyorlar. Son olarak, Fayard Yayınlarından, Roger Duchêne'in derlediği bir Moliére biyografisi yayımlandı.

Bir arkeolog olan Duchêne'i Moliére hakkında yazmaya iten sebep, herkes tarafından sadece çeşitli mitlerle tanınan bir insanın gerçek yüzünü açığa çıkarmak, onun da sıradan insanlar gibi sahip olduğu tutkulardan söz etmek ve zaten halk için yazan Moliére'in de isteyeceği gibi, onu bir idol olarak değil de halktan biri gibi anlatmak. Duchêne, on yıl boyunca Moliére hakkında kazılar yapıp onun hayatındaki gizli detayları bulmuş, bilinenlerle bilinmeyenler arasındaki dengeyi kurmaya çalışarak, tutkulu ve sabırlı bir çalışmayla bizlere insan Moliére'i anlatmış.

Bu biyografinin şimdiye kadar yazılanlardan farklı olmasının nedeni, merak duygusu gibi etkisi çabuk geçecek bir duyguyu tatmin etmekten çok, Moliére'in ruhu ve karakteri hakkında son derece canlı bir tartışma yaratacak boyutlarda sansasyonel iddialara yer veriyor olması.

Duchêne kitabına "Moliére sadece gördüklerini yazdı... Çağının en züğürt ve en özgür adamlarındandı... Eğlendirici ve ciddi, sert ve yumuşak, büyük âşık ve büyük hasta; bizleri yaşadığımız çağın ateşine çekiyor, coşturuyor, herkesin kendisine ait bir şeyler bulmasını ve kendimizi eşelememizi sağlıyor." cümleleriyle başlıyor. Fakat kitabın asıl amacı, çağdaşları tarafından eksik ve yanlı anlatılan Moliére'i objektif olarak anlatmak ve sanatını mantık temellerine oturtmak. Duchêne; *Tartuffe*, *Misanthrope*, *Don Juan*, *Cimri* gibi eserlerinde toplumdaki insan tiplerini belirginleştiren, toplumun saygın kesimine ait sayılan ve özenilen bu insanları gülünç duruma düşüren ve halk arasında 'özgürlüğün ve doğruluğun şövalyesi' olarak tanınan Moliére'in bunu, Fransız akademisyenlerinin kabul ettirmek istediği gibi 'ruhun komedisiyle' değil, kaba saba jestlerle başardığını söylüyor. Duchêne'in bu kitabı yazmaktaki amacı, kendisinin de belirttiği gibi, Moliére'i küçük düşürmek değil, bir kahramanı tüm konum ve durumlarıyla vermek.

Kitabın ikinci bölümünde yazar, Moliére'in

Molière (Fr. Boucher, 1734)

özel hayatındaki soru işaretlerini kaldırmaya yönelmiş. Moliére'in yaşadığı sokaktan yola çıkan Duchêne, onun sık sık gittiği yerlere gitmiş, tiplerini çizmesine yarayacak insanları bulmuş. Duchêne, Moliére'in çok tutkulu biri olduğunu ve yapıtlarında sık sık kullandığı 'kıskançlık' kavramını da bu yüzden çok güzel anlattığını yazıyor. Yazarın en ilgi çekici bulgusu da; Moliére'in erkek çocuklara düşkün olması. Duchêne, Moliére'in genç, yakışıklı ve duyarlı bulduğu Baron ile eski yaşlı arkadaşı Chapelle arasında asla bir seçim yapamadığını ve Auteuil'deki evinde 'psikoloji seansı' adı altında geceleri erkekler arası toplu seks yapıldığını iddia ediyor. Bu partilere katılanlardan birinin değişik kılıklara sokularak fanteziler oluşturulduğunu söyleyen yazar, büyük ustanın başka erkek sevgilileri de olduğunu anlatıyor.

Duchêne kitabın sonsözünde bizleri yürekli olmaya, kahramanları kendi istediğimiz gibi değil de oldukları gibi görmeye, dogmatik değer yargılarından arınmaya ve rahatsız edici çıplaklıkları hasıraltı etmek yerine bunlarla yüzleşmeye davet ediyor. Duchêne'in bu cesur kitabı sayesinde, yüzü hâlâ tüller altında olan Moliére'i daha ilgi çekici ve daha insanca yönleriyle tanıyabiliyoruz.

EFNAN ATMACA

'ZOR' KADINLARA ÖVGÜ

Bir hayli ilgi uyandıran ilk kitabı *Prozac Toplumu*'nun ardından 90'lar gençliğinin sözcülerinden biri sayılan Elizabeth Wurtzel'in yeni kitabı *Bitch: In Praise of Difficult Women* (Kaltak: Zor Kadınlara Övgü), Amerika'da Doubleday Yayınevi tarafından yayımlandı. Her ne kadar içinde karşıtlıklar, mantıksız patlamalar, konudan sapmalar olsa da Bitch, uzun zamandır kadınlar üzerine yazılmış en dürüst kavrayışlı ve zekice kitaplardan biri olarak değerlendiriliyor. Kitabın kapağında Wurtzel'in çıplak fotoğrafının olmasının da satışları etkileyeceği düşünülüyor.

Wurtzel kitabına 'uygunsuz' davranışlarda bulunan kadınların üstünlüğünü belirterek başlıyor. Fazla bencil, talepkâr, zorlu, kaba veya sadece fazla güzel kadınlar... Wurtzel kendisini de bu kadınların arasına katıyor: "Çığlık atmak istiyorum, bağırmak, motoru hızlandırmak, canım istediğinde aramak, eğer istersem Bloomingdale'de öfke nöbeti geçirmek ve hayatımla ilgili özel ayrıntıları tamamen yabancılara anlatmak. Ne yapmak istiyorsam onu yapmaya, kim olmak istiyorsam olmaya ve sadece kendime karşı sorumlu olmaya niyetliyim". 'Kötü kız' olmanın tek anlamı gücünü göstermek, tamamen özgür hissetmek ve iyi vakit geçirmek değil. Aynı zamanda kadınları, özellikle de açıkça seksi olanları, her zaman kurban etmiş bir toplumun beklediği 'iyi kız' davranışlarını geri püskürtmek. Wurtzel'a göre "Cinsel enerjini tüketim için ortaya koymak artık, seni bir çıtır yapmıyor, seni akıllı yapıyor".

Ama toplum zor kadınlara hep ödetti, hepsi de sefil, tatminsiz yaşamlar sürdüler: Sylvia Plath ve Anne Sexton intihar ettiler; Amy Fisher hapse düştü; Madonna ve Cher bile mutlu görünmüyorlar. Wurtzel 90'lardaki kötü kız olma çabalarını överken, diğer pek çok kadın gibi, 40'ların film yıldızlarının baştan çıkarıcı tavırlarından etkilenmişe benziyor. Ama Lauren Bacall, Barbara Stanwyck, Rita Hayworth ve Joan Crawford gibi kadınları çekici kılan edepsizlikleri ve ahlâksızlıkları değildi, aslında sırf kaltaklık olarak kaltaklık pek de cazip değil. Onların çekicilikleri kontrolde yatıyor; cinselliklerini, erkeklerini, yaşamlarını kontrol edebilmelerinde. Yaşamdan ne istediklerini biliyorlar ve almak için plan yapıyorlar. Dahası güçleri ve hırsları pahasına dişiliklerini kaybetmiyorlar. Wurtzel'in en büyük katkılarından biri, kadın cinselliğinin olağanüstü bir güç olmasına mazeret aramıyor olması; kadınların bu gücü kullanmak hakkına sahip olduklarını hissetmelerini istiyor. Kadınların topluma geri dönebilmeleri için her türlü aşırılığı yapmaları gerektiğine inanıyor.

Hillary Rodham Clinton'ın sadece bir sahte feminist değil, bir sahte-kaltak ve Barbara Bush gibi sadece 'kocasının karısı' olduğunu söyleyen Wurtzel, en çok Grace Kelly ve Audrey Hepburn'u beğeniyor; Courtney Love'a ise neredeyse tapıyor. Günümüzün pek çok feminist yazarı gibi Wurtzel de 'kendini geliştirme'yi küçümsüyor, 'zor kadın'ların kontrol yeteneğine hayran olurken kendisi hiçbir şeyi kontrol etmek istemiyor; ne kadar pasta yediğini, kaç Gucci çanta aldığını, kaç kişiyle beraber olduğunu ve onları ne sıklıkta aradığını.

Sonuçta Bitch, Wurtzel'in nasıl bir kadın olmayı istediğini bulmaya çalışmasının, daha neşeli başka bir denemesi haline geliyor. Son bölümde ise hakikat tecelli etmiş gibi görünüyor: "Tükenmiş ve acı çekiyor olmak için bu kadar sebep varken, bazen yaşamı kucaklamak ve sevgi tek cevapmış gibi görünüyor".

ZEYNEP DOĞUKAN

POLİSİYE ROMAN YARIŞMASI

Müdavimlerinin bitmek tükenmek bilmeyen "bizde niye polisiye roman yok" geyiklerinden gına getiren Kaktüs Kahvesi, bir polisiye roman yarışması açmak zorunda kaldı. "Polisiye roman ve türevlerini" kapsayan yarışma sonucunda yüz milyon tutarında bir Birincilik, elli milyon tutarında bir de Övgüye Değer Roman ödülü verilecek. Jüri, 1 Eylül 1998 tarihine kadar gönderilmiş romanlar arasından çok hızlı bir seçim yaparak, sonucu 1 Ekim 1998 tarihinde açıklayacak. Elinizde yazıp da henüz yayınlamadığınız polisiye roman varsa, kapalı bir zarf içinde, üç kopya olarak P.K. 293 Beyoğlu-İstanbul adresine yollayabilirsiniz. Ama romanın kopyalarına isminizi değil, sadece seçtiğiniz bir rumuzu yazmalısınız, çünkü jüri fazla ipucu istemiyor. Birinci olan roman, Oğlak Yayınları tarafından basılacak, övgüye değer romanın akıbeti ise, yarışma duyurusuna bakılırsa meçhûl.

Yarışmaya katılmayı düşünenler, bizzat Kaktüs Kahvesi'nden ve Oğlak Yayınlarından ayrıntılı bilgi edinebilirler: Kaktüs Kahvesi, İmam Adnan Sokak, Beyoğlu-İstanbul. Tel: 0212 249 59 79

'V' ÖZGÜRLÜK: SİYASİ DERGİ

Mayıs ayında yayına başlayan *'V' Özgürlük*, tabloid boyda yayımlanan siyasi bir dergi. Amblemi biraz garip olmakla birlikte, uzun süre bakınca zafer işaretine benzetilebiliyor. Birinci hamur kâğıda 28 sayfa çıkan dergi, Özgürlük ve Dayanışma Partisinin gayrı resmi yayın organı olarak görülebilir. Ama bir parti yayın organının kuru, resmi ve katı görünümünden çok, bağımsız bir dergi hüviyetinde. Yazı İşleri Müdürlüğünü İbrahim Çeşmecioğlu'nun üstlendiği derginin yayın kurulunda şu isimler var: Bülent Forta, Ertuğrul Kürkçü, Filiz Koçali, Özgür Karaduman, Seyfi Öngider, Sezai Sarıoğlu. Dergiyi bütün gazete bayilerinden 250.000 TL.'ye edinebilirsiniz.

BÜTÜNÜYLE KUŞKUDAYDILAR

Altı yıl kadar bir süreyle, düzensiz bir şekilde yayın hayatını sürdüren, hiçbir zaman çok popüler olmayan, ama dar bir çevrede büyük fırtınalar koparan, "Bütünüyle Kuşkudayız" sloganıyla marûf *Şizofrengi* dergisi, resmen kapandı ve yayın hayatına yaraşır bir şekilde özel kapanış sayısıyla okurlarına veda etti. *Şizofrengi*'de çıkan yazıların bir kısmı, derlenerek Şizofrengi Kitapları adıyla daha önceden yayınlanmıştı...

SADE'A HAYRAN OLUNABİLİR Mİ?

Geçen ay ölen Nobel ödüllü Meksikalı şair ve denemeci Octavio Paz, insanlarda hayranlık ve tiksinti gibi karşıt duygular uyandıran Marquis de Sade üzerine yazdığı kitabında yaşamı boyunca Sade'a verdiği tepkilerin nasıl geliştiğini ele alıyor.

Gençliğinde, Sade'ı ilk keşfettiği zaman 'ateşli bir şiir' yazmış Paz, ama bundan yaklaşık on beş yıl sonra, 'An Erotic Beyond' adlı denemeyi yazdığında, Sade'ı bir pornografi yazarı değil, bir felsefeci olarak incelemek için kendi hislerini aşmayı başarabilmiş. Paz'a göre Freud'dan çok daha önce Sade, uygarlık ve içgüdülerin karşıt şeyler olduğunu gözlemlemişti.

Sade'ın çözümü, güçlü tutkuların –ona göre yıkıcı olanlar– egemen olduğu, acımasız bir 'tersine dönmüş' ütopya idi. Bir yandan gençlik coşkusunu koruyan Paz, diğer yandan da Sade'ın düşüncesinin ontolojik açıdan imkânsızlıklarını incelemiş.

Octavio Paz

Fakat en sonunda Paz'ın Sade'a olan hayranlığı sona eriyor. 1980'lerde Sade akademik açıdan rağbet görüyorken Paz, adı çıkmış ahlâksızın sadece bir acayiplik olduğunu, ne iyi bir yazar ne de büyük bir filozof olduğunu yazmıştı.

Sonuçta Paz, Harcourt Brace Yayınevi tarafından 1998'de yayımlanan *An Erotic Beyond: Sade* adlı kitabında felsefi açıdan Sade'ı, ona karşı olan ahlâkçılar kadar zorba ve sıkıcı bulduğunu da belirtiyor.

DİYOJEN GÖLGEDE KALDI

Karikatür ve mizah araştırmacısı Turgut Çeviker'in yayın yönetmenliğini yaptığı haftalık edebî ve siyasi mizah dergisi *Diyojen* yedi hafta yayımlandıktan sonra kapandı. Türkiye'de yirmi yıl öncesine kadar kendisine ciddi bir gelenek oluşturmuş olan edebî mizah dergiciliğini yeniden canlandırmak ve birbirinin benzeri karikatür dergileri arasında farklı bir biçimi, düzyazıyla mizah ve muhalefet yapmayı, Baudelaire'in dediği gibi mizahın kökeninde komiklik unsurunun yanında, hatta önünde acının bulunduğunu göstermeyi amaçlayan *Diyojen*, hiçbir yayın grubuna bağlı olmadan yayımlanan dergi ve gazetelerin önüne çıkan –bildik– zorlukları aşamayarak yedinci sayıdan sonra kapandı.

Başyazarlığını Mehmet Ali Kılıçbay'ın yaptığı, Sulhi Dölek, İrfan Yalçın, Yunus Koray, Ömer Ateş, Orhan Duru, Gürcan Türeci, Hakan-Utku gibi yazar ve şairlerin, Ohannes Şaşkal, Ercüment Morgök, Turgay Karadağ, Tan Oral gibi çizerlerin yapıtlarına yer veren *Diyojen* güncel siyaset, edebiyat ve mizahı biraraya getirmeyi amaçlamıştı.

Logosunda, "Gölge etme başka ihsan istemem," yazan dergi gölgeden kurtulamayınca yayın tarihimizin kapanan/yayınına ara veren dergileri arasına karıştı.

B. Ç.

Aşağıdaki söyleşi, *Cumhuriyet Dergi* muhabirinin yazılı gönderdiği sorulara, *Virgül* Genel Yayın Yönetmeni Orhan Koçak'ın verdiği yanıtlardan oluşuyor. Söyleşi *Cumhuriyet*'te yayımlanmadığından *Virgül* okurları için buraya aldık.

"HAYIR"

• *Böyle bir dergi çıkarma işi nereden doğdu?*

• Epey oldu, şimdi tam hatırlayamıyorum. Genel olarak şöyle: Arkadaşım Mustafa Arslantunalı'nın bazı bilgisayar imkânları vardı, değerlendirmeyi düşündük, ben aslında seyahat dergisi çıkarmak istiyordum ama Mustafa "senin harcın değil," dedi, "ben bile çıkaramam." Kitapta karar kıldık: Okuyan arkadaşlarımız vardı.

• *Virgül edebiyat dergileri arasında hangi yeri amaçlıyor? Hangi boşluğu doldurmak amacıyla çıkıyor?*

• *Virgül* edebiyat dergisi değil, olmayı hiç amaçlamadı. Kitap dergisi: Her konuda çıkan önemli (önemsiz de olabilir) kitaplar üzerine tanıtma/değerlendirme yazıları yayımlıyor. Edebiyat kadar doğa bilimleri veya tarih veya antropoloji üzerine de yazılar çıktı dergide. Görülmemiş olması mümkün mü? Ortada bir boşluk da olduğunu sanmam, tam tersine.

• *Belirli bir yazar kataloğunuz var mıdır?*

• Hayır. Sadece daha kolay ulaşabildiğimiz kişiler vardır. Bir de bizde yazmaya gönül indirenler.

• *Yazarlarınızı hangi kriterlere göre seçiyorsunuz?*

• Biz yazarları değil, bazı yazarlar bazen bizi seçiyor. Biz yazıları seçiyoruz. Burada da kıstasımız, klişelere izin vermeyen bir berraklık. Ama her zaman bağlı kaldığımızı söyleyemem. Gerisi şirket sırrı.

• *Okurlarınıza ulaştığınıza inanıyor musunuz?*

• Ulaştığımıza inanmak isterdim. Veya ulaştığımızı ummak isterdim, Halk Partililerin söyleyebileceği gibi.

• *Okurlarınızdan olumlu veya olumsuz aldığınız eleştiriler?*

• Olumsuz bir eleştiri şöyle: "Dergideki yazılar çok hafif." Olumlu bir eleştiri de şöyle: "Dergideki yazılar hiç sıkıcı değil." Olumsuz bir eleştiri şöyle: "Dergideki yazılar çok ağır." Olumlu bir eleştiri de şöyle: "Dergideki yazılar bayağı derinlikli." Olumsuz bir eleştiri şöyle: " O ne öyle! Resimden geçilmiyor!" Olumlu bir eleştiri de şöyle: "Görsel malzemeyi fena kullanmıyorsunuz."

• *Aylık konularınızı neye göre seçiyorsunuz?*

• İki şey: Çıkan kitaplar ve dergi yayın kurulunu oluşturan bireyleri o anda ilgilendiren konular. Mesela belli bir süre içinde Hindistan üzerine çok kitap çıkmışsa veya birkaç önemli kitap çıkmışsa, bu temaya yer ayırmak kaçınılmaz oluyor. Ya da kurulun bir üyesi, "sizce şu konu hiç mi önemli değil?" diyor, geri kalan üyeler de mahcup olup başlarını önlerine eğiyorlar.

• *Derginizin yayın politikası nedir?*

• Kitaplar üzerine iyi yazılar yayımlamak ve çok fazla açık vermemek.

• *Öteki edebiyat dergilerini nasıl buluyorsunuz?*

• Halen çıkanlardan *Varlık* ve *Ludingirra*'yı sürekli izliyorum.

• *Türkiye'deki edebiyat eleştirisini nasıl buluyorsunuz?*

• Her geçen gün daha iyiye gidiyor.

• *Dergi amacına ulaştı mı?*

• Hayır.

"KİTAPLARI ÇALINMIŞ BİR ÜLKE ONURU KIRILMIŞ BİR ÜLKEDİR!"

Son yıllarda sık sık yakınılan 'korsan kitap' sektörü, yayın dünyasını iyice tehdit eder boyutlara ulaştı. Neredeyse fiilî bir durum yaratan bu uygulama sonucu, adım başı korsan kitap sergilerine rastlamak olağan hale geldi. Türkiye'de kitap yayıncılarından daha hızlı büyüyen korsan yayıncılar, artık kitap endüstrisini tehdit eder hale geldi. Örneğin geçtiğimiz günlerde Kadıköy Belediyesinin baskın yaptığı tek bir depoda 60 milyarlık kitap ele geçirildi.

Bu durumun artık sona ermesi gerektiğini düşünen yazarlar da, geçen ay korsan yayımcılara, 'örgütlü hırsızlık çetelerine' karşı bir bildiri yayımladılar. Okuru ve hükümeti bu konuda tavır almaya çağıran Ahmet Altan, Duygu Asena, Murathan Mungan, Orhan Pamuk, Yaşar Nuri Öztürk ve Nazım Hikmet'in vekili Necla Fertan bir de basın toplantısı düzenlediler. Orhan Pamuk yazarlar adına okuduğu bildiride, "Türkiye'nin dünyanın bir numaralı korsan yayın pazarı" haline geldiğine dikkat çekerek, korsan çetelerinin ülkemizin bütün entellektüel birikimini yağmalayıp kara paraya çevirdiklerini belirtti. "Korsan yayın çetelerinin yalnız yazarların emeklerini değil, yayıncıların, çevirmenlerin, tasarımcıların ve bütün kitap sanayiinin de haklarını gasp" ettiklerini söyleyen Pamuk, korsan kitaplardaki son iki yılda görülen patlamanın, bu konuda yapılan yasal düzenlemelerin hiçbir işe yaramamasından kaynaklandığını ifade etti.

Kitapları çalınan bir ülkenin onuru kırılmış bir ülke olduğunu söyleyen Orhan Pamuk korsan yayıncılığın önlenebilmesi için, bandrolün uygulanabilir bir önlem olmasının ve taklidi sahtekârlık suçu oluşturacak değerli kâğıt sayılmasının şart olduğunu da belirtti. Bir an önce yasada bu değişikliklerin yapılarak bandrol uygulamasına geçilmesinin zorunlu olduğuna dikkat çeken Pamuk, belediyelerin 'işporta' korsan sergilerine müdahale etmediklerini hatta 'kültür hizmeti' maskesi altında çeteleri koruduklarını, ancak yazarların korsan kitap çetelerine karşı savaşmaya kararlı olduklarını da sözlerine ekledi. Toplantıya katılan Murathan Mungan da, korsan yayımcılığın Anadolu'da da çok yaygın olduğuna tanık olduğunu, şairleri ve yazarları düşünce suçlusu olarak hapise atmakla zaten büyük bir ayıbın sorumlusu olan hükümetin, örgütlü hırsızlık konusunda da kayıtsız kalmasına oldukça kızgın olduğunu belirtti.

Korsan kitapla mücadele için Yayımcılar Birliğince kurulan komisyondan Tuğrul Paşaoğlu, kültür dünyamız için korsan kitabın öncelikle çözülmesi gereken bir sorun olarak durduğunu ve ülkemizi kültür erozyonuna sürüklediğini söylüyor. Paşaoğlu, okurun vicdanına seslenilmesi gerektiğini, sektöre geri dönmeyen paranın yeni kitaplar basılmasını engellediğini ve birçok yazarın değişik sektörlere yöneldiğini belirtiyor. Paşaoğlu ayrıca, organize bir suç olan korsan yayımcılığın münferit bir suç olarak işlem gördüğünü ve cezai müeyyidesinin az olmasından dolayı caydırıcılığın söz konusu olmadığını söyleyerek kültür bakanlığının ve belediyelerin ilgisizliğinden yakınıyor.

Korsan kitapla mücadelenin Türkiye'de ilk kez kamuoyuna geniş ölçüde yansıtılmasıyla önemli bir adım atılmış görünüyor, ama yasal düzenlemelerin bu konudaki bütün sorunlan çözeceği de şüpheli. Bilgisayarcılar, yazılım korsanlığıyla yıllardır mücadele ediyorlar. Üstelik, tamamen kendini bu işe adamış uluslararası bir kuruluş olan BSA'in kampanyaları, kelepçeli ve tehditkâr reklamları, uzman avukatlar aracılığıyla açtığı davaları ve baskınlarıyla birlikte... Yine de, çok fazla aşama kaydettikleri söylenemez.

BEHÇET AYSAN ŞİİR ÖDÜLÜ

Türk Tabipleri Birliği bu yıl, 2 Temmuz 1993'te Sivas katliamında yitirdiğimiz şair, doktor Behçet Aysan ve 36 insanımızın anısına verdiği Türk Tabipleri Birliği Behçet Aysan Şiir Ödülü'nün dördüncüsünü düzenliyor. 1993 yılından itibaren yayımlanmış bir kitap ya da yayına hazır bir kitap dosyası ile aday olunabilecek olan yarışmaya son katılma tarihi ise 1 Ağustos 1998. Sonuçların 1998 Eylül'ünde açıklanacağı yarışmanın seçici kurulunda ise Arif Damar, Şükran Kurdakul, Emin Özdemir, Ahmet Cemal, Ahmet Telli ve Ahmet Erhan bulunuyor.

Behçet Aysan Şiir Ödülü ile ilgili daha geniş bilgi için, Türk Tabipleri Birliği, Mithatpaşa Caddesi, No: 62/18, 06420 Yenişehir/ANKARA adresine başvurulabilir.

KİTABEVLERİ: İKİ YENİ MEKÂN

Yapı-Endüstri Merkezi bünyesinde yer alan YEM Kitabevi, Mayıs ayı başında Harbiye'deki merkez binasında düzenlenen bir kokteylle, kitapseverleri yeni yerinde ağırladı. Dünyanın dört bir yanından getirilmiş 5.000'den fazla mimarlık ve sanat kitabının dışında arkeoloji, teknik kitaplar, dekorasyon, restorasyon, edebiyat, bilgisayar ve fotoğrafçılıkla ilgili yayını da bünyesinde bulunduran YEM Kitabevi, yeni ortamında tüm kitapseverleri biraraya getirmeyi amaçlıyor.

•

Neredeyse adım adım barların istilasına uğrayan Beyoğlu'nda bu kez yeni bir kitabevi açıldı. Daha önce de Hasnun Galip Sokak'ta sahaf-kitabevi olarak hizmet veren Simurg, bitişiğindeki binanın bar olma olasılığının doğması, mekân darlığı yüzünden yeni çıkan kitaplan sergileyememesi ve sahaflık faaliyetinin gerektirdiği yoğunluğu mekân olarak da karşılayamaması gibi nedenlerin hepsi birleşince, bitişiğindeki binayı da kiraladı. Simurg Kitabevi yeni yerinde, tamamı yeni kitaplardan oluşan 11.000'in üzerinde kitabı sergileyebilecek.

365 KERE ÇOCUK!

Kuzey Kaliforniya Üniversitesi çocuk eğitimi uzmanlanndan Shelia Ellison, Judith Gray ve Susan Ferdinandi tarafından hazırlanan ve 4 ayrı kitaptan oluşan *365 seti*, Sarmal Yayınlan Çocuk Dizisi'nden çıktı. Büyük ölçüde ailelerin mektuplarla aktardıklan deneyimlere dayanılarak hazırlanmış olan *365 seti*'nde, çeşitli bilgiler, gündelik sorunlar ya da oyunlar, çizimler, basit bir dil ve pratik bir anlatımla anlatılıyor. Kitaplar çocuklar için eğitsel bir işlev taşıdığı kadar yetişkinler için de ilginç bir "çocuk yetiştirme kılavuzu" olarak değerlendirilebilir.

KİTAPÇI OKURUNU ARIYOR:

"Okurun iyisi caz dinler!"

Kitapla 12 yaşında tanıştığını söyleyen, Beyoğlu'ndaki Hamlet Kitabevi'nin sahibi Şener Keskinoğlu, bir ara denediği "24 saat açık kitabevi" fikrinin doğuşunu şöyle anlatıyor:

• "Kitap okurlarının kitaba istediği zaman ulaşabilmesini istedim. Bu süre içinde her tür okurla tanışmak istedim. Beyoğlu çok kozmopolit bir yer, her tip insana rastlamak mümkün. Toplumdaki bozukluğun ve çarpıklığın nereden kaynaklandığını anlamak için en uygun yerlerden biri Beyoğludur; esrarkeşi, sarhoşu, eroinmanı ile tüm insanların yaşadığı gezdiği bir yer."

• *"Nöbetçi kitabevi" uygulaması ne kadar devam etti?*

• Bir yıl kadar devam etti. Taksim'de öyle bir yer yeniden bulsam yine devam ederim. Bulunduğumuz yer el değiştirdiği için oradan ayrılmak zorunda kaldık.

• *Ne tip okurlarla karşılaştınız?*

• Beyoğlu'ndaki okuyucu sayısı çok düşük. İyi kitap okuyucusu çok farklıdır; genelde caz dinleyenlerdir. Caz dinleyen, insan psikolojisini daha iyi anlar, daha nitelikli kitap okur.

• *Kitabın yanında kaset de sattığınız için mi böyle bir genelleme yapıyorsunuz?*

• Tabii tabii... Kendini gösteriyor zaten. İnsanların seçici olup olmadıkları çıkıyor ortaya. Biri gelip arabesk dinliyorsa, pop dinliyorsa çok fazla nitelik bekleyemezsiniz.

• *Kitabevinin adının Hamlet olmasının özel bir nedeni var mı?*

• Bu isim benim için çok farklı anlamlar içeriyor. Bir ülkenin hem pisliğini hem yaşadığı olayları anlatıyor.

• *Tekrar gecelere dönelim. Geceleri en çok hangi kitapları satıyordunuz?*

• Genelde roman türü. Deneme türleri çok nadir. Gece onları alıp okuyacak insanlara pek rastlanmaz. Sarhoş adam gelip bu tür kitaplar almaz ki... Alan da ya kendini farklı göstermeye çalışan ya da yanındaki arkadaşına hava atma çabasında olan biridir. Genelde bardan çıkıp gelen insandır. Gerçek kitap okuyucusu bugün %10'larda bile değil.

• *Kitapları pahalı bulanlar olur mu?*

• Olur. Yol parasını çıkarıp verenleri gördüm. Parası yetmeyenlere kitap verdiğim de çok oldu. Bir tane değil ki!

• *Bunun tersini gördünüz mü? Adamın biri gelip "bana şu şu kitapları ver" deyip parasını sormadan aldı mı?*

• Evet. Üst dükkanda çok oldu. Onlar pek kitap okuyucusu olmazlar. Genelde kütüphanelerini doldurmak için kitap alanlardır. Hep söylediğim gibi, kitap okuyucusu çok farklıdır. Onlar da gelip kendilerini göstermezler.

• *Ne kadar zamandır bu işi yapıyorsunuz ve işinizden hiç pişman oldunuz mu?*

• 17 yıl oldu. Asla öyle bir şey düşünmedim. Kitabın kokusunu almazsam ben yaşayamam. Beni yaşama bağlayan şey kitap ve kitapçılık. Gücümü kitaptan alıyorum.

• *Kitabevinizde kaç kişi çalışıyor ve çalışma saatleriniz nedir?*

• 10 kişi çalışıyor. Sabah 07:00, akşam 02:30.

• *En yoğun saatler hangileri?*

• Akşam 22.30-24.00 arası. Genellikle sinema, bar ve iş çıkışı saatleri. Genelde öğrenciler geliyorlar.

• *Teşekkürler, iyi kitap satışları...*

ÇOCUK KİTAPLARI FUARINA BÜYÜKLERDEN İLGİ YOK!

Daha önce 1978 ve 1979 yıllarında düzenlenen Çocuk ve Gençlik Yayınları Fuarı 20 yıl aradan sonra bu yıl tekrarlandı. Çocuk ve Gençlik Yayınları Fuarı, 13-17 Mayıs tarihleri arasında TÜYAP'ta düzenlendi.

Çocuk Yayınları Derneği'nin katkılarıyla açılan fuara, kendi alanındaki en geniş katılımlı ve kapsamlı fuar demek yanlış olmaz. Fuara Türkiye'de halen çocuk ve gençlik yayınları alanında hizmet veren toplam 70 yayınevinin 54'ü katıldı. Daha çok okulların ve öğrencilerin ilgi gösterdiği fuarda çeşitli sergiler de yer aldı. Ankara ve İstanbul'dan sanatçıların katıldığı bir çocuk illüstrasyonları sergisi de çocukların ilgisine sunuldu. Karikatür, çizgi roman ve kitap resimlemeleri, serbest çalışmalar ve eğitsel illüstrasyonların bulunduğu sergide, 54 çizerin toplam 150 çalışması sergilendi.

Sergi kapsamında 30 dünya ülkesinde yayımlanmış çeşitli çocuk kitabı ve dergilerin örneklerinin yer aldığı bir standın yanı sıra bu yıl 50. sanat yılını kutlayan çizer Mıstık'a da illüstrasyonlarının ve yayımlanmış kitaplarının bulunduğu özel bir stand ayrıldı. Mıstık'a ayrıca çalışmalarından ötürü bir plaket verildi. Sergide, Feridun Oral'ın üç boyutlu seramik çalışmaları da yer alıyordu.

Yayınevlerinin çeşitli etkinliklerinin yanı sıra fuarda ayrıca Çocuk Yayınları Derneğini'nin işbirliği ve İstanbul Üniversitesi Rektörlüğünün katkılarıyla Çocuk ve Gençlik Edebiyatı konulu çeşitli seminerler de düzenlendi.

Ancak, Valilik ve Milli Eğitim kanalıyla da okullara duyurulan fuara, Türkiye'deki çocuk nüfusuna oranla hiç de yeterli katılım olmadı.

PAUL AUSTER İLE FYODOR DOSTOYEVSKİ

Fyodor Dostoyevski
Beyaz Geceler
Çev. Denizhan Gül-H. Zekai Yiğitler
Seslendiren: Tuna Egemen
Sesli Kitaplar, 1998, 2 kaset

•

Paul Auster
Cam Kent: Çizgi Roman
Çev. Gül Çağalı Güven
Show Kitap, 1998, 142 s.

Belki artık insanların vakti kalmadı satırları birbiri ardı sıra devirip uzun metinleri okumaya, belki 'görsel-işitsel' yöntemler okumayı altetti (okumak görsel değilmiş gibi sanki), belki de insanların uydurduğu birtakım hikâyeleri birtakım başkaları, herkes istediği gibi tüketebilsin, okusun, göz gezdirsin, dinlesin diye değişik kalıplara dökmeye koyuldular. İlle yeni tekniklerin her yerde kullanılması gerektiğine dair bir görmemişlik de olabilir bu, sesin ve resmin işin içine girmesiyle, düz metinler ek bir boyut kazanmış da olabilir. Bir roman çizgi romana dönüştürülmüşse ya da dinlemeniz için bir kasede kaydedilmişse, ilk anda bunlar aklınızdan geçebilir... Ama edebiyattan sinemaya, sinemadan tiyatroya yapılmış bir sürü uyarlamanın 'mübah' olmadığını düşünmeyecek kadar açık fikirliyseniz, eliniz kasede ve çizgi romana gidecektir. Tam da böyle, yeni basılmış iki örnek var...

Paul Auster'ın *Cam Kent*'i (*City of Glass*) daha önceden Metis tarafından basılmıştı. *Cam Kent*, şimdi Show Kitap Egoist dizisi içinde tekrar Türkçede. Bir farkla, bu kez roman değil, çizgi roman olarak... Daha önceden okuduğunuz bir romanın filmine bir dolu önyargıyla giderken, çizgi roman hiç de huzur salmıyor yüreğinize. Ama Paul Auster dışında, Paul Karazik, David Mazzucchelli ve Art Spiegelman gibi çizer ve tasarımcıların, bir de editörün (Bob Callahan) imzasını taşıyan çizgi roman versiyonu, bütün önyargılarınızı değiştirecek kadar başarılı. Olsa olsa romanı bir türlü bitiremeyenlerin okuyacağı "Paul Auster Light" türünden bir şey denip geçilemez pek. Naif ama sert çizgiler, soyutlamaların başarıyla desene dökülüşü, *Cam Kent*'i Paul Auster'ın yazdığı, resimlenmiş bir roman olmaktan çıkarmış. Olsa olsa, romanı okuduktan sonra, çizgiler kafanızdaki dünyayla çakışmıyor diye hafiften bozulabilirsiniz ki bu sinemada her başarılı edebiyat uyarlamasını seyrederken başımıza gelen bir şeydir.

Sesli Kitaplar Yayıncılık Ltd., ise kitapları müzik eşliğinde kasetten sunuyor okura, yani dinleyiciye. Tek bir örnek yanıltabilir insanı; onun için Suna Tanaltay'ın *Seviyorum Öyleyse Varım*'ını dinledikten sonra, Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler*'ini teybe taktım. Fark yok: Metinler arasındaki farklar, TRT zamanındaki radyo programlarını hatırlatan bir havada tamamen yok oluyor. Tabii, sıkışık trafikte arabasının teybinden romanları ya da popüler kitapları dinlemek isteyenler için bir çözüm olabilir bu; ama doğrudan okumanın zenginliğiyle kıyaslanır gibi değil. Çünkü fondaki müzik eşliğinde okunan satırlar, metne herhangi bir şey katmadan bize ulaşıyor maalesef. (Katkılar, vurgular var kuşkusuz; ama şarkıcıların detone olma pahasına sözcüklerine duygu yüklemeleri gibisinden.)

Kitap kasede alınırsa böyle olur işte, dememeli hemen. Çizgi roman için de aynı şeyleri söyleyip kolayca harflerin mutlaklığına sığınabiliriz. Oysa bu iki farklı yenilikten biri, gerçek bir yenilik, ötekiyse -başka örnekleri bilmem ama- şu anda sadece pratik bir ikame yolu.

MUSTAFA ARSLANTUNALI

OSMANLI ŞİİR DİZİSİ

Timaş Yayınları, *Osmanlı Şiiri* başlığı altında yeni bir dizi yayımlamaya başladı. Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı ve Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı dallarında 10'ar kitaptan oluşacak dizinin her ay üç kitabı çıkacak. Genel Yayın yönetmenliğini Doç. Dr. İskender Pala'nın üstlendiği projenin Divan Edebiyatı dizisinin editörlüğünü İskender Pala ve Doç. Dr. Namık Açıkgöz yapıyor. Halk Edebiyatı bölümü Nurettin Albayrak, Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı bölümü ise Doç. Dr. Abdullah Uçman ve Yrd. Doç. Dr. Hasan Akay tarafından hazırlanmış.

Divan edebiyatı dizisinin yayımlanan ilk kitabı *Baki*'den sonra *Fûzuli*, *Ahmed Paşa*, *Necatî*, *Nef'î*, *Nâbi*, *Rûhi*, *Nedim* ve *Şeyh Galib* okurla buluşacak.

Halk Edebiyatı'nda ise bu ay çıkan *Karacaoğlan*'ın ardından, *Ruhsatî*, *Gevheri*, *Dadaloğlu*, *Erzurumlu Emrah*, *Sümmânî*, *Yunus Emre*, *Aşık Veysel*, *Pir Sultan Abdal* ve *Eşrefoğlu Rûmî* yayımlanacak.

Türk Edebiyatı dizisinin ilk kitabı olan *Cenab Şahabeddin*'in ardından, *Şinasi*, *Nâmık Kemal*, *Muallim Naci*, *Abdülhak Hamid*, *Recaizade Mahmud Ekrem*, *Tevfik Fikret*, *Ahmed Haşim* ve *Ziya Gökalp*, *Osmanlı Şiiri* dizisinin yayın programında yer alıyor.

BİR DERGİ: MİZAH KÜLTÜRÜ

Aylık Kültür Mizah Dergisi, kendi başına bir kara mizah örneği: Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden ilham alınmışcasına, "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Karamizah Merkezi" tarafından yayınlanıyor. Sahibi Şenol Demiröz, yayın yönetmeni Hasan Kaçan. Yapım "Heten Keten Leklemdilik" tarafından üstlenilmiş. Çiçeği burnundaki dergide mizah ürünlerinden çok mizaha ve çizgi romana dair yazılar ve söyleşiler yer alıyor. Aylık olarak yayınlanan ve anlaşıldığı kadarıyla parayla satılmayıp dağıtılan dergi güzel olmasına güzel ama, içeriğin çok büyük bir çoğunluğu eski dergi ve gazetelerden derleme... İsteme adresi: Kara Mizah Merkezi, Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, Tünel-İstanbul. Tel: 0212 293 12 70.

Dipnotlar, köprüler ve Kayzer II. Wilhelm

LEVENT YILMAZ

Orhan Koçak'ı dikkatsizlikle, yeterince araştırma yapmamakla suçlarken, aynı hatayı benim de işlemiş olmam, elbette can sıkıcı. Hele de "söyleşi" üzerine uzun bir tirad attırmam. Bir özür borçluyum. Ancak bu, söylediklerimin özünü değiştirmiyor. *Linguafranca*'nın o sayısını aramamamın nedeni, kitabın İngilizce aslının elimde olmasıydı. Ayrıca, *Linguafranca*'nın Internet'te yayımlanan bir dergi olduğunu da bilemezdim (dipnot belki en azından böyle bir işe yarardı). Grafton'un *The Footnote: A curious history*'si ise Kasım 97'de satışa sunulmuş (bu aralar bazı değişiklikler içeren Fransızca çevirisi de yayımlandı). Yine tekrarlıyorum, kitap, içinden özetlenmiş ya da onu oluşturan bölümlerden biri olan bir makaleyi aşan bir nesne, dolayısıyla Koçak'la tartışmamızın kitap temelinde gitmesinin yararlı olduğunu düşünüyorum. (*Linguafranca*, Internet'teki sayfalarından maalesef Grafton'un yazısını silmiş, o yazıyı herhalde okuyamayacağım, ama kitapta söylenenlerden farklı bir şey söylediğini zannetmiyorum.)

Orhan Koçak'ın temel eleştirisi, "bir araştırma, doğrulama ve inandırma, kısacası bir 'hakikat tekniği' olan" dipnotun ataları olduğu ve dipnotun tarihine ilişkin bir kitabın bu atalardan sözetmemesinin bağışlanmaz sayılacağı. Bu nedenle de Araplar tarafından 9. ve 10. yüzyıllarda kullanılan şerh tekniğinin de adının geçirilmesini istiyor. Bunu isterken birbirine bağlı iki başka eleştiri de getiriyor: 1) Batı tarihçiliğinin (Grafton'un) Batı dışında gelişmiş ve onu etkilemiş/etkilememiş yöntemleri yok saydığı, yani her şeyin Avrupa'da icat edildiğini sandığı, ki buradan Bernal'e gidiyoruz. 2) Dipnotun epistemolojik sorunlardan koparılamayacağı.

Tekrar bazı noktalar: Ranke-Bayle maçı Grafton'u ilgilendirmiyor. İlgilendiği şu, "bilimsel" diye adlandırılacak tarihçiliğin 19. yüzyıldan önce kendi kurallarını koymuş olduğu. Zaten Koçak'ın tersini kanıtlamak için alıntıladığı cümlede "Bayle ve diğerleri" diyor Grafton, kitabında da öyle diyor. Demese şaşılırdı, çünkü örneğin Bossuet'nin *Discours sur l'histoire universelle*'ini (Evrensel tarih üzerine söylev) açan herkes, dip olmasa bile yannotları görebilir. Bayle üzerinde yoğunlaşılması, Bayle'in dipnotlarının çılgınlık noktasına varmasından. Koçak'ın yorumunu, felsefi yorumunu, bu noktada geçerli kabul ediyorum; "... dipnot, doğrunun kısmen ya da tümüyle silindiği, okunmaz ve dolaysızca anlaşılmaz bir nitelik kazandığı bir durumun ürünüdür". Evet, zaten Bayle de *Dictionnaire Historique et Critique*'inin önsözünde bu *Sözlük*'ü yapma niyetini şöyle açıklıyor: "Bir yanlışlar sözlüğü yapmak istiyordum. Bu türden bir kitapta küçük büyük her türden yanlış vurgulanmalıdır. (...) Açıktır ki yanlışların bulunması ne devletin ne de kişilerin selametine faydalıdır." Bu cümlenin bir dipnotu var, 4 no'lu dipnotta yanlışla ne kasdettiğini söylüyor: "Olgu yanlışlarından sözediyoruz, dinsel olanlardan değil". Çılgıncasına dipnot vermesini ise (ki bu *Sözlük*'te, aşağıya yerleştirilen ve daha küçük puntolarla dizilen dipnotlar, esas metnin en az beş katıdır, bazen dipnotlar metni yutmakta, dipnotlarda da yanlara yannot verilmektedir...) başka bir nedenle açıklıyor: "Bu *Sözlük*'te bu kadar uzun alıntılar yapmamın nedeni, bu kitabın birçok kişi için bir Kütüphane yerini tutmasını istememdir". Dipnotun aslında Bayle için, kanıtlamanın dışında bir başka işlevi de var. Yararcı bir işlev bu: "Birçok bilim sevgisi olan kişinin kitap alma gücü yok. Alanların da aldıkları kitapların ellide birine bakmaya vakitleri yok." Dolayısıyla Bayle, kolaylık olsun diye adını geçirdiği adamların metinlerini de alıntılıyor, uzun uzun. Ama bu, "alıntı"nın anlam alanına girmekte. Alıntı ile dipnot farklı mı peki? Evet. Dipnot, grafik bir düzenleme ve bu grafik düzenlemenin başladığı yeri biliyoruz. Bu nokta, bir başlangıç noktası olarak alınabilir ve buradan hareketle bir tarihçilik tarihi yapılabilir. Grafton'ın yaptığı bu.

Kayzer II. Wilhelm

> Şerh dipnot olmadığı gibi, tefsir de hermeneutik değildir. Kavramların işaret ettiği anlamların benziyor olması kavramların aynı olmasını gerektirmez. Yunan 'evergetizmi', Roma'nın 'ekmek ve sirki', Osmanlı'nın 'vakfı', Fransa'nın 'sosyal sigortası' benzer türden ihtiyaçlar için doğmuş olabilirler, aynı şeyler midirler?

Elbette Orhan Koçak'ın istediği tarih yazılabilir. Şerhler bu tarihe eklenebilir. Peki ama niye Koçak özellikle Aristo ve Platon şerhlerini bu tarihe dahil etmek istiyor? "Şerh" Araplara gökten zembille mi indi? Örneğin İskenderiye'de Ptolemaioslar zamanında dolaşıma sokulan eleştiri teknikleri de bu tarihe sokulamaz mı ya da Bizans'ta derlenen Codex'lerde, örneğin Justinianus'unkinde kullanılan teknikler? Ya da Bayle gibi yazdığı kitabın bir kütüphane olmasını isteyen ve adını da *Tarihsel Kütüphane* koyan Sicilyalı Diodoros'u ne yapacağız? Başlangıçtan mı başlamalıyız? Bence hayır.

Grafton felsefi bir yorum yapmıyor dedim. Dipnotun Avrupa'da felsefi ya da dinsel sorunlarla birlikte doğuyor olması, dipnot tarihçisinin, zamandan ve mekândan bağımsız bir dipnot düşüncesi geliştirmesini gerektirmiyor. Dipnot kavramının işaret ettiği çoğul anlamın evrenselleştirilmesi mümkün müdür? Dipnotun Avrupa'daki felsefi ve dinsel kesinlik ihtiyacının sonucu olduğunu söylemek başkadır, her felsefi kesinlik ihtiyacının bir tür dipnot doğurduğunu söylemek başkadır. Bazı ihtiyaçlar bazı yerlerde belli biçimlerde başgösterir ve o ihtiyaçlar için bulunan karşılıklar o yerlere göredir. Şerh dipnot olmadığı gibi, tefsir de hermeneutik değildir. Kavramların işaret ettiği anlamların benziyor olması kavramların aynı olmasını gerektirmez. Yunan "evergetizmi", Roma'nın "ekmek ve sirki", Osmanlı'nın "vakfı", Fransa'nın "sosyal sigortası" benzer türden ihtiyaçlar için doğmuş olabilirler, aynı şeyler midirler?

Evet, bir de Bernal konusu var: "Kızdıran ve sevindiren" Bernal konusu. Mary R. Lefkowitz'in derlediği *Black Athena Revisited*'da yirmiye yakın tarihçi Bernal'e kızmakta, Bernal'in yöntemine, kanıtlarına vs. Arkeolojik, kronolojik verileri, tam da Bernal'in istediği gibi tartışmaktalar, Bernal'i yerli yerine oturtarak. Ama buna yokum ben. Hipotezler delinin kuyuya attığı taş gibidir. Çıkarmaya çalış dur. Kökenler tarihçiliği de budur. Roma'nın kökeni Hint-Avrupa'dır, kolaysa tersini ispat et; Almanlar ari ırktandırlar, Kızılderililer Orta Asya kökenlidir, Etrüsk sözcüğü Türk sözcüğünden gelmedir ya da Sümerler de Türktür vs. "Güneş-dil"den yeni kurtulmuşken, bir de Bernal'le uğraşmak... Dolayısıyla kökenler meselesine dair söylenecek tek bir şey var: Modern dönemde her ulus kendine bir tarih yarattı. Rönesans'ta bazı burjuva ailelerinin kendilerine yarattıkları soykütükleri gibi. Bir örnek: 15 Mayıs 1505'de Venedikli bir aileye mensup Kardinal Marco Cornaro, Francesco Gonzaga'ya bir mektup yazar ve Mantova'da Gonzaga'nın sarayında çalışan Mantegna'nın kendisi için bir resim yapmasına izin verip veremeyeceğini sorar. İstediği sahne, Tanrıların Anası diye de bilinen Kibele'nin Roma'ya getirilmesi sahnesidir. Ovidius ve Titus Livius'un anlattığı bu anekdotta, Roma'yı koruması için yabancı bir tanrıçanın, Kibele'nin Roma'ya getirilmesi söz konusudur. Senato'nun başvurduğu kâhinler Bergama Krallığı topraklarına düşen bir taşın Tanrıların Anası olduğunu söylemişler, o taş Roma'ya getirilip kültü kurulursa, şehrin korunacağını iddia etmişlerdir. Romalı elçiler Bergama'ya doğru yola çıkarlar, arada Delphos'daki Apollon tapınağına uğrayıp bir kehanet daha alarak, Attalos'un huzuruna çıkarlar. Kütahya yakınlarına düşen taşın, yani Tanrıların Anası'nın Roma'ya götürülmesine izin verilir. Ancak Apollon tapınağının verdiği kehanette, taşı, yani Tanrıça'yı karşılayacak kişinin şehrin en erdemli kişisi olması gerektiği söylenmiştir. Senato, genç Publius Cornelius Scipio'yu bu iş için seçer. Tanrıça'yı Ostia'da karaya çıkarıldığında bu genç karşılar. İ.Ö. 3. yüzyıldayız. Bu genç, daha sonra Afrika'da Hannibal'e karşı zafer kazanacak Afrikalı Scipio'dur. Hani Petrarca'nın yarım kalmış Afrika şiirinde sözünü ettiği, kurduğu düşü anlattığı Scipio. Mantegna resmi yapar. Bu resim 19. yüzyıla kadar Cornaro ailesinin konutunu süsler, şimdi Londra'da National Gallery'de. Bu resimden hemen sonra, Marco Cornaro, imzasını Cornelio diye değiştirir. Soyağacını bu kahraman, kurtarıcı komutana dayandırmak yetmemiş, atası gözünün önünde olsun istemiştir. Bazı durumlarda soyağaçları öyle hale gelir ki, tanrılara bile dayanır. Dolayısıyla, Atinalıların kendilerine ilişkin yerlilik (otoktoni) mitleri, farklı bir mit değildir. Ama, unutmayalım, Platon, ister *Devlet*'te isterse de *Meneksenos*'da bunun bir mit, yalnızca bir mit olduğunu söyler: Güzel yalan. Zaten 18. yüzyıl mitologları bu yerlilik mitiyle, Atinalılar mantar gibi yerden bitiyorlarmış, diyerek dalga geçmekteler.

Öte yandan, Yunan kültürü'nün Mısır'dan, Mısır kültürünün ise Hiksoslardan geldiği ve bunun da Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda hasıraltı edildiği tezi var. Kötü Avrupa o kadar benmerkezci ki, kültürlerin dışarıdan alınma öğelerle oluştuğunu saklıyor. İki yere bakalım: Moreri'nin 18. yüzyılda en az yirmi baskı yapan *Sözlük*'ünün Hiksos maddesine: Kudüs'ü bile Hiksoslar kuruyor. *Revue Archéologique*'in 1860'lardaki sayılarında ise II. Ramses'in Hiksos olup olmadığı tartışılıyor. Peki Bernal Hiksosları nereden bulup çıkarmış?

Koçak diyor ki, "bilgi veri halinde bir yerlerde duruyordur; onu ortaya çıkarmak çoğu zaman gürültü çıkarmayı gerektirebilir". Bernal'in çıkardığı gürültü, Yunan kültürünün Mısır-Fenike ve Mısır'ın da farazi Hiksos kültürünce belirlendiğini dünyaya açıklamasından kaynaklanmıyor. Hatalı kaynak

Tanrıların anası Kibele

kullanımından, kaynakları yok saymasından, verileri bozmasından, olanları olmamış gibi göstermesinden, kendi tezini kanıtlamak için her tür "işine gelmeyen" olguyu yok saymasından kaynaklanıyor. Kısacası ciddiyetsizliğinden, araştırmasını iyi yapmamasından, bilimsel kuralların hiçbirine uymayan araştırmasını ise şatafatla sunmasından...

Kim saklamış Yunan panteonunun, Herodotos'un dediği gibi, Mısır'dan alınmış olduğunu? Yazınınsa Fenikelilerden geldiğini? 18. yüzyıl Fransasının Tarih Akademisinin (Académie des Inscriptions et Belles Lettres) konferans tutanakları bununla dolu. Abbé Banier'nin 18. yüzyıl boyunca birçok baskı yapan üç ciltlik *Explication historique des fables*'ı (Mitlerin tarihsel açıklanışı) sürekli bu konuyu işliyor. İşin en komiği de, *Memoires de Trevoux*'da 1702 yılında mitlerin kökeni için bir kitap projesini sunan Tournemine'in (ki Fontenelle'in de, Voltaire'in de yakın dostu), bu projede, tam da, Athena'nın Afrika kökenli olup olmadığını tartışması. Yani Mısırlılar Yunanistan'da koloniler kurdular, Athena ise ilk kral Kekrops'un kızı, işte bunu tartışır Tournemine uzun uzadıya.

Rönesans ve sonrasında Corpus Hermeticum etrafında dönen neo-platonist tartışmalar, Viterbolu Nanni'nin buluverdiği ve yazıverdiği Kaldeli Berosus ya da Mısırlı Manetho'nun metinlerindeki Mısır-Babil kökeni tartışmaları üzerine çok şey yazıldı. Bu tartışmaların 19. yüzyılda unutulduğu, silindiği sanılıyorsa çok yanılınıyor.

Bernal'in meselesi eğer 19. yüzyıldaki Yunan çalışmalarına bir etnik arılık varsayımının hâkim olduğu teziyse, bu durum doğrudan Yunan milliyetçiliğinin, her tür milliyetçilik gibi, 19. yüzyılda etkili duruma gelmiş olmasının sonucudur. Milliyetçiliklerde biliyoruz ki, milletin tarihi milletle başlar. Bernal'in *Siyah Athena*'sının birinci cildinin başlığı *Eski Yunan'ın Yapımı*. İcadı anlamında. Bernal'i Valéry okumaya davet ediyorum. *Defterler*'de Valéry şöyle yazıyordu: "Eski Yunan modern zamanların en güzel icadıdır". Güzel mi çirkin mi, o karar bize kalmış. Ama icat. Bernal'ın yaptığıysa malûmu ilan etmek. Ama bunu yaparken de, ciddiyetten feci bir biçimde uzaklaşmak.

Şarkiyatçılık tartışmaları öylesine bir hal aldı ki, artık durum çok fena. Bernal'in çalışması tam da Avrupa-merkezciliğin eleştirisinin yapıldığı döneme denk düşüyor. Avrupa'nın ettiği fenalıkların, kendisini kurarken, başka kültürlerden ödünç aldığı şeyleri unuttuğunun, Doğu'yu ve dünyayı sömürdüğünün, başka kültürlere yaşam hakkı bırakmadığının vurgulandığı bir dönem bu. Doğru yanları yok mu? Elbette var. Ama, bu şarkiyatçılık meselesi bizi öyle kör etti ki, iyi yanları da görmez olduk.

19. yüzyılda Yunan çalışmalarının uzmanlaşmaya gidiyor oluşu da, Yunan kültürünün öncesinin unutulduğu anlamına gelmiyor. Arkeoloji tam da bu dönemde ürünlerini vermeye başlıyor. Mısır'da, Mezopotamya'da, Yemen'de, Kudüs'te, Anadolu'da kazılar başlıyor. Yunan öncesine ilişkin kültürlere dair başka, mitik olmayan bilgiler bulunmaya çalışılıyor. Sümerce, Sanskritçe kürsüleri bu dönemde kuruluyor. H. Usener, J. Bernays, Eduard Meyer, Aby Warburg: Bu dört ismin biyografilerine, çalışmalarına bakmak yeterli değil diyorsak; Karl Richard Lepsius, Adolf Erman ne yazmış, en azından kitaplarının başlıklarına bakalım. Öte yandan, Ari-Sami ırk tasavvurlarına, tüm kültürlerin kökeninde Hint-Avrupa olduğuna ilişkin çalışmalara bakalım... Çalışmalar değerli ya da değersiz, bilimsel ya da değil (öte yandan ben tam da bu çalışmaları yapmaya iten mantığın ırkçı olduğunu söylüyorum), ama bu çalışmaların olmadığını söylemek, Mısır'ın Yunan'a etkisi hasıraltı edildi demek, safdillikten öte, kötü niyet. Neyse, Orhan Koçak Bernal'i savunmuyor, görüşlerini aktarmakla yetiniyor.

> Bernal'in çıkardığı gürültü, Yunan kültürünün Mısır-Fenike ve Mısır'ın da farazi Hiksos kültürünce belirlendiğini dünyaya açıklamasından kaynaklanmıyor. Hatalı kaynak kullanımından, verileri bozmasından, olanları olmamış gibi göstermesinden, kendi tezini kanıtlamak için her tür 'işine gelmeyen' olguyu yok saymasından kaynaklanıyor.

Son bir örnek: Almanya'dan... Kayzer II. Wilhelm'den (Abdülhamit'e Sultanahmet'teki çeşmeyi hediye eden adam). Wilhelm, bir Yunan uzmanı, ama Eski Yakın Doğu çalışmalarına da büyük ilgi duyuyor. 1901'den itibaren Anadolu'daki arkeolojik kazıları himayesine alıyor, Deutsch-Orient Gesellschaft'ın resmi "sponsor"u. 1920'lerde tacını kaybedince, anılarını kaleme alıyor. Anılarında, kendisinin de 1911-14 arası katıldığı, Korfu adasındaki arkeolojik kazıları anlatıyor. Bir tanrıça heykeli buluyor ve bunun kökenini Anadolu'ya bağlıyor. Sonra, niye anılarında arkeolojinin büyük yer tuttuğunu anlatıyor: "Bunun ilk nedeni Korfu şehrindeki tapınakta yaptığımız beklenmedik keşifler, ama çok önemli bir ikinci neden daha var. Gençliğimden bugüne dek, müzeleri gezerken, kazı raporlarını okurken, bilim adamlarıyla konuşurken doğmuş olan bir fikir beni meşgul etti: Yunan sanatıyla Doğu arasında bir köprü bulmak ya da bulunmasına yardımcı olmak. Yunan sanatı üzerinde kendini hissettiren kuvvetli bir yabancı etkinin bulunduğuna emindim. Küçük bir çocukken, bana, Mısırlıların Yunanlıların ataları ve ustaları olduğu öğretilmişti; sonra Yunanlılar kendilerini bu gelişmemiş Mısırlı özden ayırmışlar ve güzelliğe olan eğilimleri nedeniyle, kendi klasik Yunan sanatlarını geliştirmiştiler. Ama bu kuram bu genç öğrenciyi tatmin etmiyordu. Küçük Asya ve Mezopotamya krallıklarını inceleyerek, onların sanatsal üretimlerine bakarak, şu sonuca vardım: Denizaşırı bağlantılar nedeniyle Yunanlılar, diğer güçlü kültür merkezleriyle sıkı ilişkiler kurmuşlardı. Bu ilişkiler Yunan sanatı üstünde, en az Mısır'ınki kadar büyük ve verimli bir etki bırakmıştı. Yunanistan'daki adalardaki, özellikle de benim katıldığım Korfu'daki kazılar, bana öyle geliyor ki, bu kuramı açıkça kanıtladılar. Ve ben de, Korfu'da, bulduğum yeni nesnelerle, Yunan sanatı ve Doğu arasındaki 'köprü'ye katkıda bulunmanın neşesini yaşıyordum".

Kayzer II. Wilhelm'in bu satırlarını, Suzanne Merchand ile Anthony Grafton'ın birlikte yazdıkları, hem Bernal'i hem de onu eleştirenleri eleştiren bir makaleden alıntıladım. Dipnot vermeli miyim? ◆

Deniz büyüktür!

EMİNE BORA

Özer Kabaş
Hazırlayan: Veysel Uğurlu
Yazılar: Mehmet Ergüven-Enis Batur
YKY, 1998, 71 s.

Kompozisyon konusu: "Denizi tanımlayınız." Öğretmen tüm sınıfın ödevlerini topladığında içlerinden bir tanesini ayırıyor. Bu küçük Çehov'un ödevidir. Öğretmenin en iyi ifade edilmiş bulduğu bu kompozisyon hayli kısadır: "Deniz büyüktür!"

"Denizin o mitolojik umursamazlığı, gücü verdiği korku ve sevgi, ressamı, fırçayı ve boyayı sevmesi, pitoresk çözümlerin dışında önerdiği yeni mekân ve plastik ögeler, hayal gücünü amansız coşturan değişkenliği, sınırtanımazlığı ve o tuhaf renkli ve özgün tarihi şimdiki yaptığım resimlerin özünü ve sürekliliğini sağlıyor" (*Özer Kabaş* resim sergisi kataloğu, 1993, YKY). Denize olan tutkusunu bu sözlerle ifade ediyor Özer Kabaş. Bu bağımlılık, 1969 yılında Kuzgun Acar'la birlikte Ayvansaray'dan denize indirilen ufak tekne ile başlıyor ve yıllar boyunca sürüp gidiyor.

Kabaş'ın denize olan tutkusu, toprağın, ana karanın, kara parçasının hiçbir fevkaladeliği olmayan, tehlikesiz ve korunaklı sahasından bilinçli bir kaçış, uzaklaşma olarak görülebilir. Öte yandan bunu bir anlamda 'kamuyu ilgilendiren' iddiaların giderek geri çekilmesi, vazgeçilmesi, bir basitleşme, sadeleşme ihtiyacı olarak da okumak mümkün.

Kabaş'ın, hiçbir insan, hayvan figürünün ya da ağacın olmadığı, yer almadığı deniz görüntüleri de 'klasik birer manzara' olarak görülemezler.

Manzara resminin, o bakılan ve doğadaki orijinaline benzerliği ölçüsünde ani, kolay ve zahmetsiz bir hoşluk uyandıran dekoratif yapısının çok dışında ve uzağındadır bu resimler. *Çekek Yeri* (1992), *Soluganlar* (1995), *Poyrazlı Kıyısı* (1997), *Şefkala Dalgaları* (1997) ya da *Çapraz Dalgalar* (1997) suyun kendi nefes alışı (soluk alıp verişleri) ve iç geriliminden başka hiçbir şeye gönderme yapmaz, işaret ya da aracılık etmezler. Ufuk çizgisini yitiren, kadrajın dışına taşan, yanlara yayılan, aşağıya doğru genişleyen ve yukarı tırmanan bu su, gücü sonsuz bir iktidarı da temsil eder gibidir. Zaman zaman kıyıcı ve zorba, bazen de şefkatli.

Kabaş'ın denizleri karanlık, ürkütücü ya da tehdit edici değildir çoğu zaman. Sakin de değildir ama. İçlerinde klasik deniz imgesiyle en uzlaşırmış gibi duran *Şefkala Dalgaları* bile, dipten yüzeye doğru yükselen bir gerilimi hissettirir. Durgunluk o kadar da gerçek değildir.

Yüzen Boğa Büyükbaş, 1997, kâğıt üzerine kurşunkalem

Denize teslim olmak arzusu. Kabaş, doğanın, denizin sesini duyabilmek için kendi sesini alçaltmış, bastırmış gibidir. Ancak deniz de onun bu jestini görmüştür. İnsanların trajedileri öne çıktığında, herhangi bir konuşma olasılığında deniz de kendi sesini alçaltmaktadır çoğu zaman. İnsan hikâyelerinin ön plana çıktığı zamanlar deniz susar. Kendini geri çeker ancak, o zaman da sağır bir art alan olmaya gönül indirmez deniz. Biraz susar, hepsi bu kadar.

Kabaş'ın resimlerinde figür, deniz orada olduğu için vardır sanki. Deniz yüzünden, denizden ötürü... Her şey su tarafından içerilmiştir.

Denizin kendisinden daha büyük, daha başka bir orijinalliğe izin vermez Kabaş. Bu yüzden kolaylıkla 'tipik bir deniz insanı' denebilecek figürlere rastlamayız. Kabaş'ın figürlerini –balıkçıları bile– oradan kaldırıp herhangi bir bozkır resminin ortasına yerleştirsek sanki bunu farketmeyecekler. Ama denizden öğrendikleri, denizden onlara sirayet etmiş o sabrı, tevekkülü gittikleri yere götürebilecekleri tahmin edilebilir. Gerçekten de bu figürlerde herhangi bir ihtirasın, güç gösterisinin ya da böbürlenmenin izine bile rastlanmaz. Deniz tarafından terbiye edilmişlerdir sanki.

"Özer Kabaş, önce bir 'gentleman'di: Soyu sopu çoktan tükenmiş ince bir beyefendi. Her vakit sakin, ölçülü bir durulukta; yaşamla felsefesinin özünü ileten gösterişsizliğiyle karşımıza çıkardı. Oysa tutkunu olduğu denizden pek farkı yoktu: Kabarmaları, fırtınaları olan bir insandı, ama onları kullanmaya kalkışmazdı" (Enis Batur, *Cumhuriyet*, 25 Şubat 1998, *Özer Kabaş* kitabının içinde). Batur'un sanatçı için söylediği bu sözler, boyadığı deniz için de geçerli sanki. Kabarmalarını, fırtınalarını gizleyen, saklı tutan, olur olmaz kullanmaya kalkışmayan bir deniz. Bu da kendinden ve gücünden şüphe duymadığıyla açıklanabilir belki.

Beş yıl arayla çalıştığı *Adak Balığı* adını taşıyan iki resim var. Resimlerin konuları ilk bakışta aynı görünüyor: Denize adanan, sunulan adak. İlki '92 tarihli, denizin gittikçe kabaran öfkesini belki dindirebilir umuduyla çaresizce –ve bir tür öfkeyle– yukarı uzatılan adak balığı. Hiç de korunaklı görünmeyen sandalın içindekiler (bir adam, kadın, bebek, keçi ve köpek) yükselen, kararmış dalgalar tarafından yutulmaya hazırdır. Bu hükümdarın zorba yüzüdür.

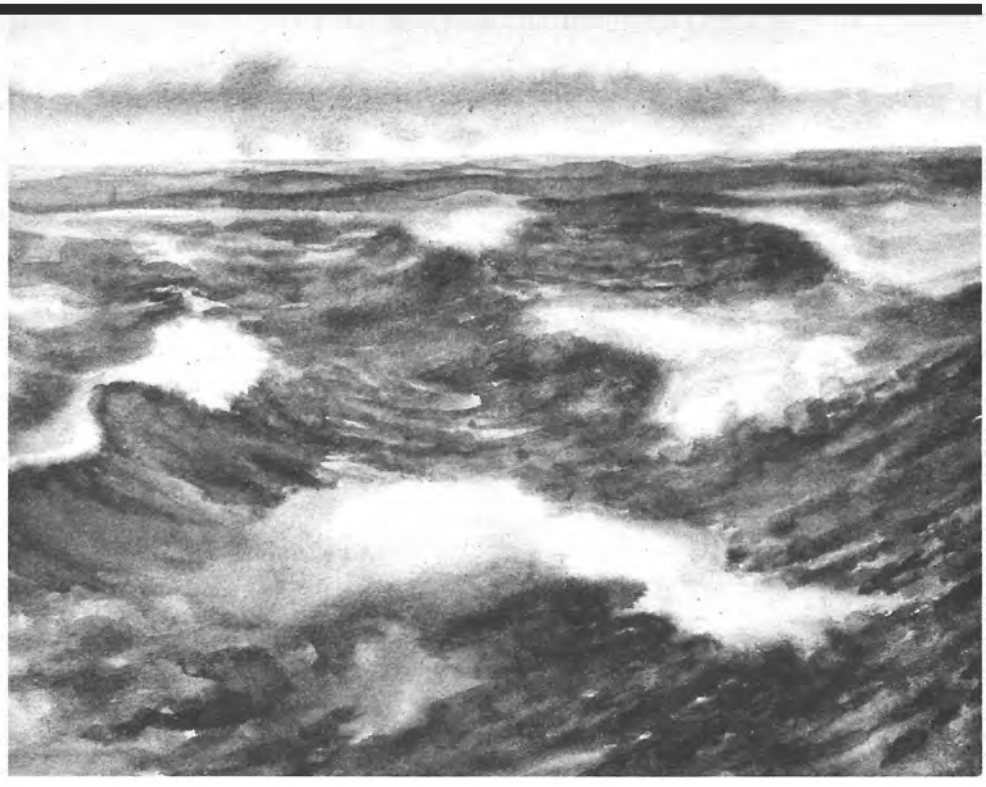
'97 tarihli ikinci *Adak Balığı*, kompozisyonun tüm benzerliğine karşın ilkinin şiddetinden ve geriliminden çok uzak. Kayık ve içindekiler için herhangi bir tehlike sözkonusu değil. Bir tür ritüel havasında yukarı sunulan bu kez efsanevi-mitolojik bir yaratık. Gergedan edalı bir kırlangıç balığı. Üstelik ilki gibi ölü de değil. Deniz sakin ve şefkatli saatinde-

dir şüphesiz.

Kuşlar yok. Kabaş, sanki kuşları denize ait şeyler olarak görememiş. 1993 tarihli *Edo Kargaları* hariç. Bu mavi-kara kuş sürüsü de zaten oranın yerlileri değil, geçiyorken şöyle bir uğramışlar gibiler. Beyaz saçlı çocuk ile siyah saçlı adamın kaygılı yüz ifadeleri, bu kuşların gelişiyle belirginleşen bir olağanüstülüğü anlatır sanki.

Tanıdığımız şekliyle güneş de yoktur bu resimlerde... Sadece zaman zaman –yakın tarihli çalışmalarda giderek artmış görünen– bir aydınlık, ferahlık olarak anlarız varlığını.

"... İncir ağacı yavaş yavaş girer resmime. Bilir misin incir ağacı rüzgâr karşısında eğilip dönmez. Dalları gevşektir, kırılır. Ama eğilmez rüzgâra. Önceleri korkuyordum ama şimdi cesaretle koyuyorum onları resmime. Bir de çınar meselesi var. Üç yüz, beş yüz yıllık Bitinya çınarları. Onların dalları uyar rüzgâra. Ama kökleri çok derindedir. Çınarın da resimlerime girmesine çok seviniyorum" (Onat Kutlar, *Gündemdeki Sanatçı*, YKY, *s. 153*). Resminde karayı anımsatan az sayıdaki işaretten biri olan ağaçları Kabaş böyle anlatmış Onat Kutlar'a. Sanatçı karadan ayrılmıştır, vardığı yer bir deniz kıyısı değil adadır. Ada ise bazı resimlerde sadece işte bu ağaçları gördüğümüz için varlığını akla getirdiğimiz bir şeydir.



Çapraz Dalgalar, 1997, kâğıt üzerine suluboya

Belki sadece bunu anlatıyorlarmış gibi görünen birkaç resmin dışında (*Son Adalı* 1997, *Yaralı Balıkçı* 1997, *Kori'ye Yolculuk 1925,* 1993) ölüm, Kabaş'ın resimlerinde kendine pek yer bulmamıştır. Son adalı, dört kişi tarafından taşınmaktadır. Başı arkaya doğru düştüğü için yüzü görünmüyor, yaşını tahmin etmek de mümkün değil. Ama izleyici onun ecel geldiği için, yaşlılıktan ölmediğini düşünüyor. Düşünüyor, çünkü dört taşıyan omuzlarında onu, toprağa değil suya götürüyorlar. Toprağa gömmeye değil, suya bırakmaya...

Kabaş'ın kayıkları neredeyse Nuh'un gemisinin minik versiyonları gibi. Tıklım tıklım. Hemen her resme bir taraflardan giren ve hemen her şeye karşı son derece kayıtsız kalan –belki de erdemden!– bir keçi var. Sonra boğa, gergedan, köpek, bazen de kaplumbağa. Son resimlerinden *Adak Balığı*'na komik görünüşlü bir yılan da katılmış.

"... Bundan birkaç yıl önce Erdek'ten motorla Paşalimanı Adası'na götürülen bir boğa, fırtınada denize düşüp kaybolmuş. Köylülerin birkaç gün sonra aralarında konuştuklarını duydum. O boğa, denizde tam yedi mil yüzerek ada kıyısına çıkmış ve otlamaya başlamış. Mitolojik bir öykü adeta" (O. Kutlar, *s. 153*). İşin içine girdiğinde yapıtı mitolojinin ve gerçeküstünün alanına çeken minotaurus'un da, *Yüzen Boğa Küçükbaş*, *Yüzen Boğa Büyükbaş*, *Fırtına Öncesi I-II* ya da *Fırtına Geliyor Karayel*'in esin kaynağı da işte bu hikâye. Gergedan ise Dürer'e saygılarla...

Kabaş'ın ölümünün ardından açılan sergi kataloğunda Mehmet Ergüven'in 1997 tarihli bir yazısı var. Yazının genel çerçevesi içinde referans gösterilen resimler (*Adak Balığı* 1992, *Bocurgat* 1989, *Huhla* 1993, *Denize Adanmış Umut* 1993, *Portre-Şefkala* 1991) 1993 sergisinde yeralıyorlardı ve bu yazının yayımlandığı katalogda *Denize Adanmış Umut* hariç, hiçbiri ne yazık ki bulunmuyor. Ergüven'in yazısı ağırlıklı olarak Kabaş'ın o dönem yapıtlarının bazılarında çok belirginleşmiş bir eğilimi saptıyor ve bunu örneklendiriyor. Ergüven, Kabaş'ın resminde figür ağırlıklı, figür merkezli bir anlayıştan kaçmış ya da kurtulmuş, malzemenin ve soyutlamanın öne çıktığı örneklerle iş görüyor. Doğaldır ki bir resim yazısı, sözü geçen örnekler –hepsi olmasa da– görülmeden çok kolay kavranılamaz. Ayrıca Kabaş'ın, çoğu 1997 tarihli son resimlerinde Ergüven'in işaret ettiği eğilim biraz farklılaşmış ya da geri çekilmiş gibi.

Ergüven, *Denize Adanmış Umut*'u örnek vererek şöyle yazıyor: "Figür ile yer değiştiren dipyüzey sadece ön plana geçmekle kalmayıp, temsilî işlevini tamamen yitirmiştir. Kabaş için sabit bakış noktasının iptaliyle açılan boşluk, malzeme estetiği adına kazanılmış bir özgürlük alanıdır burada. Öyle ki resme baştan sona hâkim olan soyutlama iradesi karşısında, figüre yer kalmamıştır nerdeyse; tuvale sığmakta zorlanıp öne doğru taşan dipyüzey, sol üst köşeye sıkışmış figür grubunu düpedüz eklentiye çevirerek yutmuştur" (*Özer Kabaş* sergisi kataloğu, *s. 6*). Oysa son sergideki çalışmaların genel havası, Ergüven'in deyişiyle 'dipyüzey'in, baskın olma eğilimi ile sıkışma ve yutulma eğilimindeki figürün bir noktada uzlaşmış olduklarını düşündürüyor. Artan ve keskinleşen konturlar, boyanın altındaki desenin sonuna kadar direnmesi, belirginleşen ve kalınlaşan tuşlar ve bariz bir renkçilik belki de böyle bir uzlaşmayı düşündüren.

Sonuç olarak Ergüven'in yazısında sözünü ettiği resimler de yer almalıydı belki bu katalogda. Ya da Ergüven'den yazısını, sanatçının son çalışmalarını da değerlendirerek biraz güncellemesi istenebilirdi. ◆

BİR ŞAİRİN RESİMLERİ

Hep başka yerde

ORHAN KOÇAK

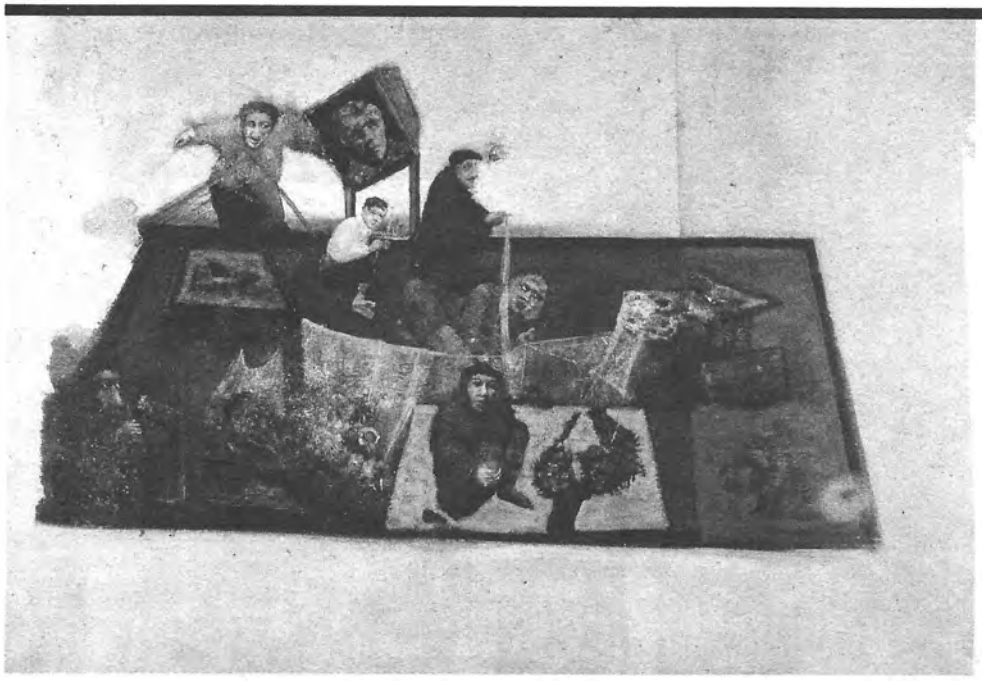
İki eğilim, iki yöntem, iki yazı tarzı, Türkiye'de sanat eleştirisine uzunca bir süre egemen olmuş gibidir. Bir yanda, sanat tarihini Toplumla (ya da Rejimle) ilişkisi içinde incelemeyi amaçlayan ve çoğu zaman da ona hedefi önceden bilinen bir öykü gibi bakan teleolojik anlatılar var. Nurullah Berk ile Kaya Özsezgin'in *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi* (1983) adlı ortak yapıtları türün tipik örneklerindendir. Kitapta, atölyenin kendi diline pek itibar edilmediği ve daha çok klasisizm, izlenimcilik ve figüratif/non-figüratif gibi genel kavramlarla çalışıldığı görülür. Ece Ayhan'ın Genç Şairlerle ilgili yazılarında olduğu gibi adları deste deste istif edilen sanatçılar, kendi bireyselliklerinden çok daha büyük eğilimlerin temsilcileri olarak belirirler: "Nihat Kahraman, Alaettin Aksoy, Hayati Mısman, Zahit Büyükişleyen, Zafer Gençaydın, Hüseyin Bilgin, İpek Aksüğür, Neş'e Erdok, Nur Koçak, Yusuf Taktak, Seyyit Bozdoğan, Ergin İnan, Mehmet Güleryüz, Şenol Yorozlu, Mustafa Ata, ilh." Daha çok bireysel sanatçı veya sergileri konu alan yazılara bakıldığındaysa ressamın (ya da atölyenin) kendi söz dağarını eleştirmene de kabul ettirmiş olduğu izlenimine kapılmamak imkânsızdır. Yazarın dikkati, akımların altına inerek "leke", "istif", "fırça vuruşu" veya "düzen anlayışı" gibi Olgular üzerinde toplanmıştır (öte yandan, perspektif gibi bir deyim çok daha az yer tutuyordur). Şöyle cümlelere de sıkça rastlanır: "X'in, soyutlamaya yönelik lekeci bir anlayış çerçevesini yoğun ifade içerikleriyle kaynaştıran bir gelişme içinde olduğu görülmektedir" veya "Y'yi, belli figüratif aşamalar sonucunda karar kılınan bir figür ilgisinin mekânla kaynaşan özellikleri içinde buluyoruz" veya "konstrüktif bir üslûp çabasıyla birlikte soyut lekeci fanteziler, Z'nin işlerine düzene açık bir ifade boyutu getiren duyarlılığının canlı titreşimlerini açığa vurmaktadır." (Bu yazı tarzını, ressamın egemenliğinin işareti sayıyorum, çünkü resimden söz etmedikleri zamanlarda da kendi aralarında böyle konuştuklarına tanık oldum. Ama belki de ressamın değil de okulun egemenliği demek gerekir. Belki de ressamla yazar aynı okuldandır.) Bu yazı tarzlarından ilkinin Anlamla veya Tarihle, ikincinin de Olguyla veya Teknikle uğraştığını kabul edersek eğer, anlamın belirmek için herhangi bir özgül teknik veya gerece pek ihtiyaç duymadığı ve tekniğin de onu aşan ama yine de ancak onun aracılığıyla gerçekleşen bir anlamı olmadığı sonucuna da varmamız gerekir. Bunu daha da anlaşılmaz kılan, aynı eleştirmenin aynı kitabında iki tarzın da yanyana görülebilmesidir (en güzel örnek, geçenlerde yitirdiğimiz değerli eleştirmen ve sanat kuramcısı Sezer Tansuğ'un *Çağdaş Türk Sanatı* kitabıdır).

Komet
Yazı: Ahmet Oktay
Editör: Haldun Dostoğlu
İyi Şeyler/Galeri Nev, 1995, 119 s.

> Adorno'nun Brahms/Beethoven karşılaştırmasını resim alanına aktararak Komet'te ve ötekilerde resmin kendi 'resimliğinin' farkında olduğunu, kendini bir resimsellik efekti olarak kurduğunu da söyleyebiliriz belki. Narsisizm de bunun hem sonucu hem nedeni olmalı. Ama ustalaşmış narsisizm var, karşılık almayı beceremeyip küskünleşen narsisizm var.

Bu bağdaşmazlığın önemli bir nedeni, eleştirmenin bir yanda epeyce soyut ve şematik bir tarih bilgisiyle öte yanda atölyenin dili arasında gidip gelebilecek dolayımlayıcı disiplinlerden yararlanmamasıdır bence. Gereçlerin terminolojisiyle tarih bilgisi (veya dünya görüşleri) arasında bir çeviri hattı oluşturabilen teorilerin, öncelikle de kendilerini sanatlarla alışveriş içinde geliştirmiş olan yorumsama, fenomenoloji, eleştirel Marksizm veya psikanaliz gibi disiplinlerin seferber edilmesine ihtiyaç var. Disiplinlerarası bir yaklaşımın sanat eleştirisini bir anda bambaşka bir düzeye çıkarabileceğini Mehmet Ergüven epeydir gösteriyordu bize. Ahmet Oktay'ın Komet yazısı da aynı şeyi kanıtlıyor – her bakımdan hakkı olan şairce seziş ve spekülasyonların çekimine hiç kapılmadan.

Komet'in de, Burhan Uygur, Mehmet Güleryüz, Utku Varlık ve Alaettin Aksoy gibi o kuşağın başka ressamlarıyla birlikte, "kendine gönderimli (oto-referential), duygulanımsal (affective) ve düşlemsel/gizemsel bir dünya kurmaya" yöneldiğini belirtiyor A. Oktay (bu listeye, biraz daha eski olan Ömer Kaleşi de eklenebilir). 1977'de açılan bir sergide birlikte yer alan bu ressamları aynı yöneliş içinde gören ve Komet'e ilişkin olarak "gizemli yorum fantezileri" ifadesini kullanan bir başka yazar da yukarda andığım kitabıyla Sezer Tansuğ'dur. Ancak, gizem, fantezi, düşsel ve düşlemsel gibi terimler çoğu zaman fazla genel kalır. Aralarındaki farkın ne olduğu ve her birinin tam neyi belirttiği çoğu zaman ortaya çıkmaz. Bunlara bir de hayalgücünü eklediğimizde, yine yapıtında fantezi ve gizem öğeleri barındırdığı söylenmiş Cihat Burak gibi bir ressamla Komet ve kuşağını anlamlı bir biçimde ayrıştırmak iyice imkânsızlaşır. Ama gördük ki Ahmet Oktay fazla kullanılmaktan aşınmış düşsel veya gizemli gibi nitelemelerle yetinmiyor: Gösterdiği, çok daha özgül ve ayrışık bir olgu: Bu resimlerin "kendine gönderimli ve duygulanımsal" özelliğinden söz ediyor. Kendi üzerlerine dönen, kendileriyle uğraşan, kendi takınaklarına, sabit fikirlerine gönül vermiş resimler bunlar. Ve düpedüz duygulu ya da



Isimsiz, 1972

duygusal olmanın ötesinde, duygulanımsal bir yönleri var: İçerdikleri duygu yükü, hareketli ve bulaşıcı bir ruhsal enerji demetini andırıyor: Tıpkı bütün görünüş ve jestlerini başkalarını etkilemek üzere dikkatle hazırlayan bir narsisistik kişi gibi, bu resimler de seyirciden mutlaka bir duygusal karşılık almak üzere özenle tasarlanmış, kendini seven bir özenle. "Asıl belirleyici düzlem," diyor A. Oktay, "imgelemi *kışkırtan* duygusal ruh halidir (sentimental mood). Evet: Sentimental mood. Bu, Komet'in resminin bağlayıcı/kuşatıcı terimlerinden biri olarak önerilebilir." (a.b.ç.) Öyleyse Oktay'ın psikanalitik teoriden getirdiği *affective* (duygulanımsal) teriminin yanına, duygusal tepki almanın ("kışkırtma") aracı olarak "efekt" ("tesir") terimini de koyacağız: Adorno'nun Brahms/Beethoven karşılaştırmasını resim alanına aktararak Komet'te ve ötekilerde resmin kendi "resimliğinin" farkında olduğunu, kendini bir resimsellik efekti olarak kurduğunu da söyleyebiliriz belki. Narsisizm de bunun hem sonucu hem nedeni olmalı. Ama ustalaşmış narsisizm var, karşılık almayı becerememeyip küskünleşen narsisizm var: Komet'le Aksoy'un ve bazen de Güleryüz'ün resimlerinin kendi amaçladıklarına benzer bir etkiyi bende uyandırdıklarını gizlemeyeceğim. Öte yandan, Balkan Naci İslimyeli'nin işlerine kapılanların olduğunu da hepimiz biliyoruz.

Şüphesiz, Oktay'ın belirttiği gibi, bu kendi üstüne dönüşün resmin toplumsal tarihi içinde bir yeri var. 60'lardan sonra figürün yeniden öne çıkışıyla –ama bu kez büsbütün kişiselci ve saplantılı bir öne çıkış– belirlenen bir dönüşüm bu. Figür, daha çok da insan figürü, mizacın, demek kendi takınaklarını besleyip büyüten bir öznelliğin en kolay tutunduğu ve kendini açıkça bir "mizaç" olarak öne sürebildiği resim gereçlerinden biridir. (Amerikan Soyut Dışavurumcularının en sansasyonelinin figürü hep koruyan de Kooning olması da bununla açıklanabilir). Ama resimde anlam denen şeyi ilk kez savsaklanamayacak bir soru olarak ortaya sürenler de bu 60 sonrası ressamlar olmuştur. Eğer efekt bir *anlamlılık* efekti yaratmak demekse, ressam da zorunlu olarak sorun çıkaran ve sorularda boğulan biri olmak durumunda kalıyordur: Hadise çıkarıyormuş gibi yapmak bile onu çoktan bazı hadiselerin ortasına bırakmıştır. O kuşak içinde figürün belki asıl büyük ismi olan Neş'e Erdok'un gizemsellik veya düşsellik tasası taşımayan resimlerinde bile, anatomik dikkatini paylaştığı hocası Neşet Günal'ın resimlerinde pek görülmeyen indirgenmez bir ruhsallık, bir *tuhaf* tinsellik belirir: Yapıt, sanatçının eğitiminden çok, kişiliğini sezdiriyordur. Kişilik ya da daha doğru bir deyimle kişisellik (ikinci tip eleştirmenin "üslûp çabası" dediği şey), sanata Romantiklerin katkısıydı ve bizde Romantikleri örnek alan ilk ressamlarda olmayan şeydi. Osman Hamdi kuşağının sanatçısı, takıntılı ve duygusal Delacroix'yı model alıyor ve kişinin kendi saplantılarını, kendi kişiselliğini ortaya koyma ihtiyacından habersizmiş gibi davranıyordu. Halil Paşa'nın, Hoca Ali Rıza'nın, Hikmet Onat'ın yaptığı, Romantiklerden ve İzlenimcilerden öğrendikleri yöntemlerle, manzaraya, figüre ve eşyaya *yöntemsiz ve eğitimsizmiş gibi* bakmaktı. Aralarındaki ince dikkat, duyarlık ve teknik farklarının da sonraki kuşaklara bir şey öğretmediği söylenebilir. Öğreniminin başlangıcında olduğu için kendi üzerinde düşünmeye vakti olmayan bir kuşaktı bu. (Öte yandan, aralarında en yeteneklisi sayılan Avni Lifij gibi bir ressamın, ötekilerin anonim zarafetinden uzaklaşıp kendi kişisel üslûbunu ortaya koymaya giriştiğinde, tuhaf bir sansasyonalizme, hatta bayağılığa kapıldığı bile görülür.) Sonra, 20'lerden itibaren, akademikleşmiş Kübizme gönderilenler var. "1950-60 arasında Türk resmine non-figüratif ve soyut eğilimlerin hakim olduğu söylenebilir," diyor A. Oktay, "O kadar ki, toplumsal sorunlara el atmayı öngören figüratif Yeniler grubunun kurucularından Nuri İyem bile bu dönemde soyut resmin en ateşli savunucusu olmuş[tur]." Yine de 40'lardan 70'lerin başına kadar hem teorik hem de pratik düzlemde süren figüratif/non-figüratif ve yerel/evrensel tartışmalarının, sanatçının erişebileceği gereçleri çeşitlendirdiği ama anlam sorununu hep kısa devreye uğratttığı söylenebilir. Figürcü/yerelciler için de soyut/evrenselciler için de anlam dıştan verilmiş bir hazır bir bütündü: Ne yapacaklarını resme başlamadan önce de biliyorlardı. Evet, soyutlamacı pratik Türkiye'ye en büyük ressamını vermiştir: Nurullah Berk'in "figür ilgisinden" kopmayı hiç düşünmeyen ölçülü ve mazbut kübizmine karşılık, soyutlama ve süslemeyi kendi biçim yasası doğrultusunda en dış sınırlarına götüren Sabri Berkel'in resmi, bu tartışmaların yersiz de görünebildiği bir kutup noktası oluşturur. Yine de ifade ve anlamın hazır bir veri değil de bir soru olarak gündeme gelebilmesi için resmin bir tür narsisistik ilgiyle döllenmesi gerekiyordu galiba: Belirli bir tarihsel bağlamda, ancak sanatçının kendisiyle uğraşmasının, kendini bir sanat yapıtı gibi kurup sunmasının ürünü olarak belirebiliyordu anlam. A. Oktay da Komet'te bulduğu "teatralliği" buna bağlıyor: "Başarılı bir teatral düzenleme, verili gerçeğin art alanını aydınlatabilir ve o gerçekliğin bir sahte gerçeklik olduğunu sez-

direbilir." Görünüşlerin büyüsünü bozmak için de kendisiyle büyülenmiş bir sanat gerekebiliyordur demek.

"Komet'in sadece kendi geçmiş-düşlerini değil, başkalarının düşlerini de görmeye çalıştığını söyleyebiliriz [...] bütün düşleri içeren tek ve büyük bir düşü görür gibidir." Komet'in yapıtını hem eskilerden hem de birlikte anıldığı ressamlardan ayıran temel özelliklerden birini böyle tanımlıyor A. Oktay. Bu yüzden, Komet'in resimlerinin uzamı da *"hiçbir yer"*dir, ama ironik bir biçimde seyirciyi bir 'kara delik' gibi kendine çeken bir yer, apsis ve ordinatını ressamın bile kesinleyemeyeceği bir yer [...] Bu niteliğiyle de ister istemez *her yer* olmaktadır." Ancak, bu kendi çok keskin fenomenolojik sezişinin hakkını vermekten de nerdeyse kaçındığını görüyoruz A. Oktay'ın: "Komet'in resimlerinin bir görünür içerik bir de gizli anlam düzeyi yansıttığını öne sürmenin ve zoraki libidinal çözümlemelere girişmenin ne anlamı ne de gereği var." Şüphesiz, Freud'un düş yorumu tekniğini Komet'in resimlerine şu anda hemen uygulayacak durumda olmayabiliriz: Bunun için önce Komet'in –Allah gecinden versin– bu dünyadan göçmesi, sonra da yaşamı ve takıntılarıyla ilgili belgelerin elimize geçmiş olması gerekir. Ama psikanalitik düş kuramı sadece kişinin bazı gizli içeriklerinin açığa çıkarılmasıyla da sınırlı değildir. Tam da Oktay'ın saptadığı teatrallik ile "herkesin ve her yerin düşü" konularında psikanalizin bize söyleyebileceği şeyler var.

Komet'in 1970'lerden sonraki işlerinin çoğunda, resim yüzeyini kaplayan ince bir film görülür: Çoğu zaman yeşil/gri/mavi, bazen de sarı/kahverengi bir film. Bir sis efekti değildir bu; daha çok, resimlerde olup bitenleri –figürleri ve durumları– seyircinin bakışından ayıran ve başka bir sahneye yerleştiren koruyucu bir saydam tabakayı andırır. O sahnede gerçekleşenler ne kadar tuhaf, ne kadar ürkütücü olursa olsun, kendisi de tuhaf ve ürkütücü görünebilen bu filmin ardında korunmuş ve yatıştırılmıştır. Oktay da, Komet'in "yaşamın her alanındaki şiddeti, düşler, anılar aracılığıyla yumuşatmayı ya da daha kuşatıcı bir söyleyişle *pasifize* etmeyi" amaçladığını söylerken sanırım buna işaret ediyor. Resimlerin, bazı bireysel düş veya düşlemleri yansıtmanın ötesinde genel bir *düşsellik efekti* ya da Oktay'ın deyimiyle "sentetik bir düşlemsellik" yaratmasını sağlayan da bu.

Freud'dan sonraki bazı analistler, düşün simgesel mekanizmaları ve örtülü içerikleri kadar, denebilirse cismani ya da dokusal niteliği üzerinde de durmuşlardır. Bertram Lewin'e göre, her tikel düşte somut içeriklerin yanı sıra, bu içeriklerin yansıtıldığı bir *düş perdesi* veya ekranı da vardır. Aynı zamanda, ruhsal süreçleri kendi içinde "muhafaza eden" sınırlayıcı bir kabuktur bu. Freud uykuyu ana rahmine dönme fantezisinden beslenen narsisistik bir yaşantı olarak tanımlıyordu; Lewin de bu düşünceden yola çıkarak düş perdesinin ilk modelinin rahim duvarı olduğunu öne sürmüştür: Hiçbir somut olayın geçmediği düşler de sadece bu koruyucu duvarın hayallenmesiyle ilgilidir. Başka analistler, iç ile dış ayrımının işareti olarak ego'nun da böyle bir koruyucu tabaka modeline göre oluştuğunu belirtirler. Bir tür deri metaforudur ego (Didier Anzieu): İç ile dışı ayıran ve benliği hem bilinçdışından hem de dış dünyadan gelen şiddetli uyarımlara karşı koruyan bir imgesel deri, ruhsal yaşantıların dağılıp gitmesini (psikoz) önleyen bir muhafaza.

> Komet'in resimleri, asıl olayın veya anlamın resmin dışında, başka bir sahnede geçtiği izlenimini verirler hep. Anlam ya çoktan gerçekleşmiştir ya da henüz gerçekleşmemiştir, resim de çoktan olmuşlukla henüz olmamışlık arasındaki boşlukta asılı gibidir. Resimlere bir şifasızlık ya da belki daha doğru bir deyimle bir beyhudelik havası veren de budur.

Oktay'ın Komet'te bir koruma ve yatıştırma aracı olarak düşlerin yanında anıları da belirtmesi bu açıdan önemli: Anı, yaşantı sürekliliğinin de ifadesi ve güvencesidir. Ego duvarı da kişinin kendi yaşantılarına (ve daha genel olarak da yaşıyor olma duygusuna) narsisistik bir enerji yatırımı yapılmasıyla, başka bir deyişle yaşantıların anı haline getirilmesiyle oluşur. Komet'in mezuniyet resmini düşünelim: "Zelzele" (1967) adını taşıyan bu resimde insan ve eşya grupları bir tayfun ya da girdap içinde dört bir yöne savruluyor gibidir – ya da tıpkı bir girdapta olduğu gibi, bir hiçlik noktasına doğru toplanıyorlardır. 60'larda yaptığı başka deneyselci resimlerinde de Komet'in klasik kompozisyon kurallarını hiçe saydığı, resim yüzeyini birbiriyle zamansal ya da izleksel sürekliliği olmayan bölümlere parçaladığı görülür. Bu dağılma-

Isimsiz, 1990

da, Oktay'ın belirttiği gibi Türkiye'nin 60'larda ilk büyük toplumsal doku yırtılmasını yaşamasının payı olabilir mi? Belki. Ama daha önemlisi, Komet'in 71'de yurt dışına gittikten sonra resimlerinin görünür motiflerindeki rastlansallığı, tuhaflığı ve dağınıklığı bu ayırıcı ve koruyucu film içine yerleştirmiş olmasıdır. Oysa kendisi bu muhafaza altına alma çabasının per farkında değil gibidir. Oktay, "belki de bir tür rastlantılar ve tuhaflıklar rantından söz etmek gerekir. Resimsel anlatımın bir anlatı düzeneğini oluşturuyor görünmesine rağmen başı sonu belli bir öykü kurmaması, resmetme eyleminin bir kendiliğindenliği içermesi, Komet'in resminin bir başka başarısı olarak yorumlanabilir" dedikten sonra sanatçının 1989 tarihli bir söyleşisinden şu sözleri aktarıyor: "Tesadüfen resim yapıyorum. Ama tesadüfleri yaratıyorum. Sanatı kurumlaştırmaktan yana değilim. Sanatı ve hayatı kuramsallaştırmaktan yana değilim. Bunlar aslında statikleştirir, dondurur, düzenler, sınıflandırır." Komet statikleşme ve düzenlemeden yana olmayabilir; gelgelelim, tam da rastlantılarını "donuk" bir film altında korumaya alarak onları kişisel bir "düzene" kavuşturmuş, bir "Komet resmi" imgesi yaratmıştır: Bir ego cildi, üstüne dağınık veya derli toplu fantezilerin yansıtılabileceği bir kişisel süreklilik perdesi. Oktay'ın "rant" deyimi çok yerinde: Komet'in resimleri hemen her zaman bir tür *ilave haz payı* sağlar. Ama bunun bir rant, demek fazladan gelen bir haz olması, kanımca sadece rastlansallık ve başsız-sonsuzlukla değil, bu rastlansallığın o koruyucu film altında yatıştırılmış, "pasifize edilmiş" olmasıyla ilişkilidir. Kaçan ve durduran: Freud da, Oktay'ın andığı metinlerinde, şakanın ve mizahın (ve genel olarak bütün düşünsel üretimlerin) ortaya saldığı ek haz miktarını kilitli duran bir kapağın birden açılmasına benzetirken, hem akınayı amaçlayan bir enerjiye hem de onu tutan bir muhafazaya işaret etmiyor muydu? Hep bir ilave olarak beliren haz, ikisinin ortak ürünüdür.

Ama durdurma ve tutma kadar kaçma olduğu da doğru. Komet'in sevebileceği bir deyişle, "önce hayatta": Oliver O. Oliver, *Komet* kitabına yazdığı mektup-öndeyişte, "hiçbir zaman yerleşik değilsin," diyor Komet'e, "Nerede olursan ol, hiç kalıcı değilsin. Seni davet ettiğimde genellikle uzun süre kalamıyorsun. Hiç beklenmedik bir anda gidiveriyorsun. Hep yeni gelmiş gibisin. Bir daireye yerleştin mi, hemen bir atölye arıyorsun; bulduğunda da şu ya da bu nedenle kısa bir süre sonra orayı terkediyorsun. Türkiye'de ise hep bir yerlere gitmek *üzeresin*." Komet'i tanıyanların bu gözleme katılmaması imkânsızdır, ama sanatın da düşeceği şerhler var: Hep gitmek üzeresin, diyor Oliver, gitmek istiyorsun, gidecek gibisin ama hâlâ buradasın, henüz buradasın: Tıpkı resminde olduğu gibi, tutmanın basıncıyla dengelenmiş bir kaçma isteğinin etkisi altındasın. İronik bir durum da doğuruyor bu: Kaçmak, sende, kaçmaktan da kaçmaya dönüşüyor hep; bir hedefi olduğu ölçüde, kaçıştan da kaçıyorsun; her zaman çoktan kendini durdurmuş ve iptal etmiş bir kaçış seninki.

Resimlerinin çoğu "isimsiz" olan Komet'in "Kaçan" (1979) ve "Kaçan Adam" (1987) adlı iki yapıtı var. Bunlara "Uçan Figür" (1982), "Hop hop!" ve "Çıplak Madenci" (1994) resimleriyle birlikte baktığımızda, bu iptal edilmiş kaçışı, boşa çıkarılmış yönelişi hemen görürüz. "Kaçan Adam"da figür ikileşmiş gibidir, yüzü belirgin olan açık renkli baş resmin sağına gider gibiyken, başka bir karanlık ve belirsiz baş, tam olarak baş olduğu da anlaşılamayan bir şekil (bir "öcü"?) sola doğru bakıyordur. Ahmet Oktay da Komet'in "Zelzelesi" için şöyle diyor: "Dört ayrı figür grubunun merkezdeki figür grubu tarafından hem çekildiğini hem de bu çekime direndiğini görüyoruz. [...] Bu kaotik figür grupları, içlemi ya da kapsamı belirgin bir öyküyü değil bir öykünün izlenimini ya da duyumsanmasını betimlemektedir. Bir gerilimin ya da kaçışmanın varlığını duyumsamaktayız sadece. Betimleme bir söylemsel öne sürmeyi öngörmemektedir. Tam tersine kaçışmanın eğretilemesini amaçlar gibidir."

Kendini iptal eden bir kaçışma... Bir devinimin kendisindense metaforu ya da daha doğru bir saptamayla efekti, "gibi" olma hali. Bu iki özelliği birlikte düşündüğümüzde ironi kavramının işin içine girmesi kaçınılmaz oluyor. Oktay, metninde iki kez bu kavramı kullanıyor, ancak Komet'in resmini belirleyen temel niteliklerden biri olarak ele almıyor. Yapıtta saptadığı gizemsellik ("feerik ve poetik" nitelemelerini kullanıyor) onun dikkatini bütünüyle kendinde toplamış sanki. Oysa, Güleryüz ve Aksoy'un resimlerindeki kadar baskın olmasa bile bir *grotesk* öğesi çoğu zaman Komet'te gizemsellikle birlikte gidiyor ve resmi bir uçta gülünç'e bir uçta da tekinsiz'e doğru çekiyordur. İroni de bir bakıma bu kendini groteskin müdahalesiyle iptal eden ya da başkalaştıran "şiirsellikten" kaynaklanıyordur. Kierkegaard, "her tikel tarihselliğin kendi yokoluşunun tohumlarını yine kendi içinde taşıması" olarak tanımlamıştı tarihsel ironiyi. Öğelerin kendilerini iptal edişleri ya da deyim yerindeyse kendilerine izin vermeyişleri Komet'te en belirgin özellik. Ama Komet'in ironisini belirleyen bir nokta daha var: Oktay'ın dirimin kendisi değil izlenimi veya eğretilemesi olarak gördüğü, benim de efekt ya da "gibi" olma hali dediğim şey.

Komet'in resimleri, asıl olayın veya anlamın resmin dışında, başka bir sahnede geçtiği izlenimini verirler hep. Anlam ya çoktan gerçekleşmiştir ya da henüz gerçekleşmemiştir, resim de çoktan olmuşlukla henüz olmamışlık arasındaki boşlukta asılı gibidir. Resimlere bir şifasızlık ya da belki daha doğru bir deyimle bir beyhudelik havası veren de budur. Bu, Fredric Jameson'un postmodern olarak tanımladığı (ve kınadığı) yapıtlarda saptadığı "boş ironiyi", yergici ve eleştirel özelliklerini büyük ölçüde yitirmiş olan bir ironi tarzını andırır. Buna karşılık, böyle bir tutumun varolan bütün katılıkları ve sabitlikleri eriterek daha tekinsiz çünkü daha kaygan bir eleştirellik düzlemi yarattığı da söylenebilir. Ne olursa olsun, Komet'in yapıtı, yergi ve eleştiri kavramlarının önüne ve arkasına birer soru işareti yerleştiriyordur. Bu yönüyle kendi kuşağının sanatçılarından çok, son dönemin bazı şairlerini anımsattığını da söyleyeceğim, şüphesiz kendi şiirlerini de. Bu farklı bağlamlardan alınarak yanyana konulduklarında, gerçeküstücülerin amaçladığı (ama çoğu zaman başaramadığı) "bilinçdışının ortaya salınması"ndan çok daha tekinsiz bir etki yaratan öğeler kolajını Salih Ecer'in şiirlerinden de tanıyoruz: Kendi içlerini her an kemiren, hep kendilerini yiyen cümleler. Bu kendi başlangıçlarından çok daha önce sona ermiş edimlerin "şifasız hüznünü" ve çelimsiz, beyhude sevincini Haydar Ergülen'in şiirlerinde de gördük. Bir tür yeni dekadanlık mı? Günümüzün Ahmet Mithat Efendilerini sahneye çağırıyorum. Karakola da olabilir. ◆

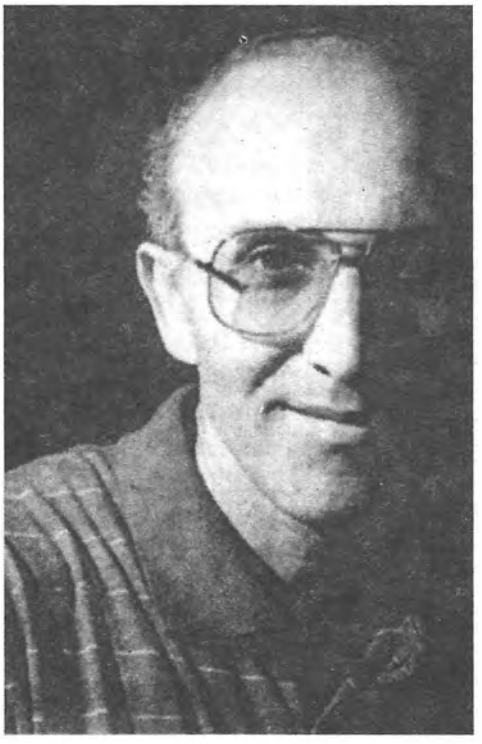
Ayna Sandım Şiiri

AHMET ADA

Abdülkadir Budak'ın poetik yazılar, söyleşiler, ötekiler olarak adlandırdığı düzyazıları *Ayna Sandım Şiiri* adıyla yayımlandı. Şairin, şiire ilişkin kenar notları denilebilecek 'şiir yazıları', kendi şiirine kuşbakışı bir yolculuğu içerdiği gibi, şiirin sorunlarını da kaplama alanı içine alıyor. Doğal olarak, şiirin sorunlarına, kendi şiir poetikasının merceğinden bakıyor. Bir çeşit nesnelliği de içeren (bu onun doğrucu davutluğu) öznel bakış açısı düzyazılarına egemen. Bazen üslûbuna da siniyor şairliği; düzyazının bire bir anlatımından uzaklaşabiliyor. Ama çoğunlukla açık, yalın tümcelerle, şiirin terimleriyle konuşan bir üslûp geliştiriyor. "Ayna sandım şiiri" derken içten. Ama şiirin yalnızca 'ayna' olmadığı da eleştirel bir görüş olarak ortada duruyor. Elbette yansıtma gibi bir işlevi var şiirin, bundan kaçınılamaz. Ne ki, salt yansıtma da değil şiir. Abdülkadir Budak da demiyor mu, "yaşananın yanı sıra yaşanması gerekenin de, düşlerin de, tasarımların da öznesidir şiir." Bu açıdan, Abdülkadir Budak, şiire ilişkin yazılarını topladığı kitabına her ne kadar *Ayna Sandım Şiiri* adını verse de, yansıtma kuramına bağlı bir şiir yazmıyor. Şiirin özgürlüğünü dilin özgürlüğüyle pekiştiren bir şiir onunki.

Gelelim şiir poetikasına ilişkin görüşlerine: "Şiire ilişkin kenar notları"nda, "yapısı gereği açmaz, açıklamaz, anlatmaz şiir, duyumsatır. Bu yüzden değiştirici değil, uyarıcıdır" derken kendi şiir poetikasını kuruyor Abdülkadir Budak. Nesnel düşünecek olursak, aynı görüşün tam tersinde yer alan şiir anlayışları da var. Açıklayan, anlatan, değiştiren şiir poetikaları ve pratiği. Dünya ölçeğinde bakarsak bu böyle. Abdülkadir Budak kendi şiir merceğinden bakmaktadır şiire. Bu bakış, güzel olanı, insanî olanı paylaşmayı öngörür. Bireysel olana ilmekler atan şiir buna engel değildir. Bu bakımdan, şiiriyle örtüşen bir konuma yerleşiyor. Kaldı ki, "şiiriyle çelişen görüşleri olan bir şairi 'tutarsız' olarak da niteleyemem", diyor Budak. Böylece bir şairin, şiir üstüne düşünmesinin ya da düşünmemesinin bir ölçü olamayacağına varıyor. Şiir pratiğinin önemini vurguluyor.

Abdülkadir Budak
Ayna Sandım Şiiri
İlkyaz Kitaplığı, 1998, 119 s.



Abdülkadir Budak

> Kuşkuyla yaklaşmak, sorgulamak gerek Abdülkadir Budak'ın 'her şiir özgün bir yinelemedir' görüşünü. Sözgelimi Nâzım'ın şiiri için doğru mu bu? İlhan Berk şiiri nerede duruyor? Aragon'un tek bir şiiri yazdığı söylenebilir mi? Abdülkadir Budak'ın kendi şiir atmosferini savunurken bu tür sorulara yol açması bile sevindirici.

Şiirin kendisinin ölçü olması gerektiği gibi bir doğruya ulaşıyor. "Ozanın söylediği de, söylemediği de şiirindedir" görüşü bu.

Abdülkadir Budak'ın şiirine ilişkin kimi görüşleri öz savunu niteliğinde. Sözgelimi, şiirde yinelemeye düşmeyi, kimi izleklere fazla tutkun olmakla açıklıyor. Tartışılacak görüşler dile getiriyor. "Her şiir özgün bir yinelemedir aslına bakılırsa" diyor. Yazılan şiirin aslında bir bütünün parçaları olduğu görüşü her şiir için doğru mudur? Bazı şairler için doğru olan, bazıları için de doğru olmayabilir. Kuşkuyla yaklaşmak, sorgulamak gerek Abdülkadir Budak'ın 'her şiir özgün bir yinelemedir' görüşünü. Sözgelimi Nâzım'ın şiiri için doğru mu bu? İlhan Berk şiiri nerede duruyor? Aragon'un tek bir şiiri yazdığı söylenebilir mi? Abdülkadir Budak'ın kendi şiir atmosferini savunurken bu tür sorulara yol açması bile sevindirici. Ne ki, "Yeni bir söz söyleme sanatıdır şiir; sözün güzel söylenmiş olması ise şiirin yapısı gereğidir" gibi harcıâlem sözler de ediyor. *Şiirinin diliyle* bir poetika kurmaya çalışıyor. Şair, ormanın dışladığı ağacı anlatmaya çalışmalı, kuğuya havuzu, yolcuya tozlu gömleği önermelidir gibi. Şiir dili bu, şiir poetikasının dili değil.

"Şiirde folklor tuzağı" başlıklı yazısında Budak, yanlış bir yerden hareket ediyor. Yerellikle evrenselliği karşıt iki uç gibi görüyor. Yerellikten, ulusallıktan evrensele açılan pek çok kültürel oluşumu gözardı ediyor. Çelişik olan halk şiiri ile modern şiir arasındadır. Kavramları yerlerine, içeriklerine göre kullansa çelişkinin öğelerini ayırdedebilecek. Folklor (halk bilimi) şiirle neden çelişsin! Halkın yaşamına gönderir bizi halkbilimi. Malzemesi insandır. Ben, Çukurovalı olmama rağmen, Karadeniz ezgilerini estetik hazla dinlerim. Ama halk şiirinin donmuş kalıpları, deyimleri, sözcük blokları modern yaşamı aktaramaz, modern şiirle çelişir, tıkanır kalır bir yerde. İşte, Yaşar Miraç'ın yanılsaması da buradaydı. Karadeniz bölgesinin halk şiirinin sözcük bloklarıyla yeni bir şiir-türkü söyleyip yazdığı sanısına kapıldı. Sözcüklerle değil, sözcük bloklarıyla oluşturdu şiirini. Oysa çağdaş yaşam yoktu bu sözcük

bloklarının arkasında. Hepsinden önemlisi *kişiliği* yoktu. Anlamları donmuş sözcük bloklarıyla çağdaş yaşamı aktarmak mümkün değildi. Çelişkiyi doğuran sorun buydu. Oysa Abdülkadir Budak, sorunu, yerel sözcükler kullanmaya indirgiyor. Karadenizlinin 'haçan', Ahmed Arif'in 'âfât' sözcüğünü kullanışından kalkarak sorunu yerel sözcüklere bağlıyor. Oysa sorun, yeni yaşam biçimi ve insanın biçimlenişleri ile bu biçimlenişleri aktarmaya elverişli olmayan halk şiirinin donmuş sözcük blokları arasındaki çelişkidedir. Bu çelişkiyi bir ölçüde aşmış bir kitaptır *Trabzonlu Delikanlı.* Sonraları, Yaşar Miraç şiirinin yinelemelerle doluşu, tıkanışı çelişkiyi göğüsleyemeyişindendir. Modernite içinde yerini aramamasındandır. Değişim kavramına, şiir dili temelinde bir çözüm bulamamasındandır.

"Ayna hep yüzü önerir" başlıklı yazıyla, Abdülkadir Budak, ilk ustası Behçet Necatigil'in şiirini açımlıyor. Necatigil'in şiir birikimi, kolaycı ve şabloncu yaklaşımlara 'gecekondu' gibi görülebilir. İşte, bu şiirin çok katlı yapısına dikkat çekiyor Budak. "Popülerlik ve yazınsal yetke" başlıklı çözümlemede ise yaşananın değil, yazılan şiir imgelerinin, sözcüklerinin çoğaltılmasından doğan tek tipleşmeye yönelik eleştirilerini sıralıyor Abdülkadir Budak. Ortak beğeninin şiirde beğenisizlik doğurduğunu vurguluyor. Şiirin bir kişilik sanattı olduğu doğrusundan hareket eden Budak, popüler olan beğenileri aşan has, kişilikli şiirin de boy attığını saptıyor.

Abdülkadir Budak'ın şiir yazıları 1983-1997 yıllarını kapsıyor. "Genç şiir cephesinde yeni bir şey var"da kuşaklar arası anlayış farklılıklarına genç şair-şiir genelinde bakıyor. Genç şairin kendinden önceki şiir birikimine sorgulayıcı bir bakışın ürünü. *Değinip geçmediği* yazılarda görüşlerini eleştirel bir üsûpla sergiliyor. Adlarını 1980'li yıllarda duyurmuş şairlerin kendilerinden önceki şiiri sorgulayışlarının ve yaptıkları yanlışların altını çiziyor. Kendilerinden önceki şiiri küçümseme, dışlama eğilimlerini eleştiriyor. Abdülkadir Budak'ın haklı zemindeki eleştirilerini onaylamamak olanaksız. 1970'li yılların içinden kendini ifade edebilen kişilikli bir şiirin de çıkabildiğini, toptancı yargıların bu gerçeği değiştiremeyeceğini belirtiyor. '70'li yıllar şiirinin hepsini aynı kefeye koyarak tek tip bir şiirmiş gibi gösterme eğilimi-

Budak, bir şairin kusursuz şiir yazmaktansa güzel acemiliğini sürdürmesinin daha iyi olduğunu düşünüyor. O, yapay, soğuk ustalıktan yana değil, acemilik taşıyan, doğal ve sahici olandan yanadır. Kişiliği belli olan şiirden, içtenlikten yanadır hep. 'Öylesi şiir kusurlu olsa bile kusurdan sayılmaz' anlayışı egemendir ona.

nin yanlışlığını eleştiriyor. Aslolan şiirdir diyor. Metin çözümlemeleri bağlamında farklı şiirlerin yazıldığının anlaşılacağı kanısında. Bu çözümlemeler yapılmadan önyargılı yaklaşımlara karşı Budak. 1980'li yılların şairlerinden aldığı birer dizeyle oluşturduğu şiir ise ilginç. Tek tip şiiire örnek olsun diye değil, eleştiri yönteminin yanlışlığını göstermek için yapıyor bunu.

"Kendinden sonra gelenleri izlemek" başlıklı yazısında, şiirin sürekliliği bağlamında, kendinden sonraki şiiri izlemenin gerekliliği üzerinde duruyor. Bunun bir çeşit her dem genç kalmanın, tazelenmenin önkoşulu olduğu görüşünde. Oysa, bir şairin gelecekçilik çabası olarak da önemli duruşu. Ama Budak bu açıdan bakmıyor kendinden sonrakilere. Yahya Kemal kendinden sonrakileri, Garip hareketini, İkinci Yeni'yi izlemediği ya da bilinçli olarak habersizmiş gibi davrandığı için yenileyemedi şiirini. Şu da sorulabilir: Şiiriyle neden modernist bir tavrı geliştiremedi dersiniz?

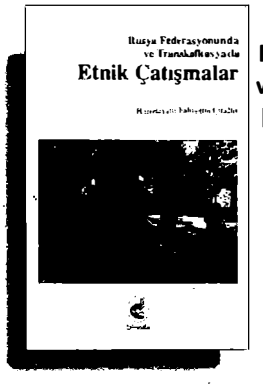
"Bukalemun şair tipi" adlı yazısı yine tartışmaya uçları açık bir metni Budak'ın. Bu yazıdaki görüşlerini tartışmak *bu metnin amacını aşar.*

Kusursuz şiir konusundaysa şöyle düşünüyor Abdülkadir Budak: Bir şairin kusursuz şiir yazmaktansa güzel acemiliğini sürdürmesi daha iyidir. Budak yapay, soğuk ustalıktan yana değil, acemilik taşıyan, doğal ve sahici olandan yanadır. Kişiliği belli olan şiirden, içtenlikten yanadır hep. 'Öylesi şiir kusurlu olsa bile kusurdan sayılmaz' anlayışı egemendir ona. "Şairi görmek" adlı denemesinde, Memet Fuat'ı izleyerek iki tür şairden söz ediyor Budak. İlki, şiirinde kişilik özelliklerini vermekten kaçınmaz. İkincisi ise kurmaca bir dünyayı aktarmayı seçen şair tipidir. Ben şairin, bu kadar kesin ve keskin ayrımlar taşımadığı kanısındayım. Şair her iki tipi de taşıyabilir benliğinde. Şairin yaşama biçimi ile şiiri arasında bir koşutluğu ben de ararım. Ne ki 'iyi şairin aynı zamanda iyi adam olması gerektiğine inanırım' görüşüne *ihtiyatla* yaklaşırım yine de. Keşke öyle olabilse! Modernleşmeyle birlikte toplumun yaşadığı süreci, toplumun trajedisini şair de yaşıyor. Kişiliğine uygun olmayan işlerde çalışıyor. Yalan söylüyor. Bu tür şairlerin şiirlerinde içtenlik takma bıyık gibi duruyor. Şiirin iyi hâl kağıdı yoktur demiştim daha önce, şairin de.

Abdülkadir Budak *Ayna Sandım Şiiri*'nde kendi şiirini açımlayan ipuçları da veriyor. "Şiir, geyikler öldükten sonra yazılır", "Sincan'da şair olmak", "Şairin coğrafyası", "Gül'ün ölüm yüzyılında doğmuş bir şair", "Sen şiir yazıyorken" başlıklı metinler, *Abdülkadir Budak şiirini* incelemek isteyenler için birer kaynak oluşturuyor.

Abdülkadir Budak'ın düzyazıları şiire ilişkin yeni köprüler kuruyor. İçten ve sahici. Onun şiirleriyle yolculuğa çıkacak okur için de ipuçları veriyor. ◆

ETNİK ÇATIŞMALAR



Rusya Federasyonu ve Transkafkasya'da Etnik Çatışmalar

•

HAZIRLAYAN FAHRETTİN ÇİLOĞLU

Sinatle

SİNATLE YAYINLARI

Seyrantepe, Çınarlı Sk. No: 8/2 4. Levent/ İstanbul
Tel: 0212 284 37 21-22 Fax: 0212 279 92 73

ÖTE ZAMAN DURAĞINDA BİR GEZİNTİ:

Mani Hayy

HÜSEYİN KÖSE

Mani Hayy şair ve denemeci Özdemir İnce'nin Yön Yayıncılık'tan çıkan son şiir kitabının adı. Bu ad, kitabın üçüncü bölümündeki ikinci epigramdan anlaşıldığına göre, Doğulu bir hükümdarın kendi otoritesine karşı bir tehdit olarak algıladığı ve "mezarının bir ziyaretgâh olmasından korktuğu için, cesedini yok etmeden önce, ibret olsun diye üç gün boyunca Beth Lapat kapısına astırttığı", ancak, müritlerinin buna rağmen "ölüme kafa tutarcasına", O'nu "Canlı Mani" anlamına gelen "Mani Hayy!" diye adlandırdıkları bir bilge kişiyi simgeliyor.

Kitap ilk bakışta, okura, yeryüzü görüntülerinden uzakta, farklı bir şiirsel evrenin, düşsel bir alanın varlığını duyumsatsa da gerçekte, aşk ve arayış, ölüm/ölümsüzlük, düş/düşkırıklığı gibi yaşamsal döngülerin incelmiş bir duyarlıkla yeniden işlendiği, zamansal gerçeklik sınırlarının alabildiğine zorlandığı, tarihin yalvaçça bir tutumla, ilk kayaların, tapınakların ve kil tabletlerin bilincinden okunduğu sınırsız bir gezinti niteliğinde.

Kitabın "On iki İskenderiye" adını taşıyan ilk bölümünde şair, 'düş gören bir doğa' içinde, insan bilincinin uyanıklık ve kaygısız uyuklama, düş ve gerçek arası gel-gitlerine işaret ediyor ve karşıt anlamların bazı yanıltıcı olabilecek keskin uçlarından yola çıkmaktansa, tartışmasız bir kesinliğe vurgu yapıyor daha başından: "Her şey vardır ve düş görmektedir" *(s. 16)*. Bu bütünsel olumlama, doğayla kurulacak duygusal birliğin de garantisi oluyor bir bakıma. Eğer doğanın ve yeryüzü yaşamının kendisi Borgesyen anlamda bir düşten ibaretse, belli bir gerçeklikten, salt bilgisel düzeyde sözetmenin anlamsızlığı bir yana, bunun, her türlü usavurumu dışlayan umutsuz bir girişim olacağı kesin. O halde böyle bir durumda şair, bu sınırlanmışlığı "günötesi" çıkılacak bir yolculukta aşmaya çalışacak, zamanı "maddeye" dönüştüğü noktada arayacaktır. Bir düş, ancak başka bir düşle çözülebilir çünkü. "Kendi kendine kavuşmak bahsinde" bu bir "yazgı" da olsa, kişi aynı zamanda "çölün", "serabın" ve "başkalarının" ben'i olmayı göze alamadıkça, doğanın içinde olmak da bir uyum değil, aksine, doğasız bir duruştan öte bir şey olmayacaktır. Varolan her şeyin bilinçte ve bilinçle birlikte şekilleneceği farklı bir 'öte zaman'ın varlığıdır artık gereksinme duyulan. Çünkü: "Işık da kurur kuruyacaktır, rüzgara dönüşmeyi başaramazsa" *(s. 40)*. Burada sözkonusu olan, panteist bir kucaklamanın her açıdan olumlanmış etkiselliği değil, değiştirme gücü olan benliğe eşlik eden her şeyin, daha çok, onunla bir anlam kazanması: "Bir de şu var: Ben olmasam rüzgârın kendisi ne işe yarar?" *(s. 40)* dizesi bunu somutluyor. Benliğe yapılan bu vurgu, varoluşsal açıdan bakıldığında (yaşamın seçeneklerden kurulu bir skala ve bu seçeneklerin gerçekleştirilmesine duyulacak ilgi yoğunluğunun belirlediği gerçeklik) yaşamı anlamlandırma çabası her zaman, kişiyi çevreleyen hiçlikten kurtulmanın güvencesini sunmuyor. Kaldı ki bu görüş, bugün, pek çok noktada, "seçen"in çoğu zaman "seçilen", "ayartan"ın da gerçekte "ayartılan" olabileceği gerçeğiyle çelişiyor. Yine de "Ne ararsan başka bir şey değilsin" *(s. 62)* çıkarımı, aranan şeyin, gerçekte yerinde olup olmadığı türden bir endişeyle anlam kazanması koşuluyla geçerli olabilir. Bu aynı zamanda bir us ve istenç karmaşasının da su yüzüne çıktığı, tüm edimlerin kararsızlık düzeyinde yaşandığı yerdir: "Gidiyorum, gitmiştim, gitmekteyim, belki giderim" *(s. 64)*. Daha önce "gitmiş olmak", "artık gitmemeyi" ileri sürerken; "artık gitmeme" bir karar olarak "gidiyorum"un önüne bir set gibi dikilir, dolayısıyla bu, "artık gitmiyorum" demektir ve tersine çevrilmiş edimi simgeler. "Gidiyorum"un içerdiği isteğin yoğunluğu ise sonradan, "belki giderim"deki belirsizliğe bırakır yerini. "Gitmekteyim"de ise, tüm bu yığılmanın bir toplamı olan bir bilinçdışılığın, isteksizliğin ve gönülsüz gidişin anlatımını görüyoruz. Bu aynı zamanda, istencin de anahtar sözcüğü olmakla birlikte, bu son değişim, bozgunu; geniş zaman kipi içinde daha kuşatıcı bir gerçekliği; her yöne ve dolayısıyla yönsüzlüğe atılacak adımları

Özdemir İnce
Mani Hayy
Yön Yayıncılık, 1998, 90 s.

Özdemir İnce

> Eğer doğanın ve yeryüzü yaşamının kendisi Borgesyen anlamda bir düşten ibaretse, belli bir gerçeklikten, salt bilgisel düzeyde sözetmenin anlamsızlığı bir yana, bunun, her türlü usavurumu dışlayan umutsuz bir girişim olacağı kesin. O halde böyle bir durumda şair, bu sınırlanmışlığı 'günötesi' çıkılacak bir yolculukta aşmaya çalışacak, zamanı 'maddeye' dönüştüğü noktada arayacaktır.

SICAK HÜZÜN

–Şiirler–

Galaktion Tabidze
Ana Kalandadze
Muhran Maçavariani
Tamaz Çiladze
Eka Bakradze

HAZIRLAYAN:
FAHRETTİN ÇİLOĞLU

SİNATLE YAYINLARI
Sinatle
Seyrantepe, Çınarlı Sk. No: 8/2 4. Levent/ İstanbul
Tel: 0212 284 37 21-22 Fax: 0212 279 92 73

UZAYDAN GELEN EROİNMAN PARK KADINLARI
•
ALİ KEMAL YILMAZ

ÖZGÜR YAYIN DAĞITIM
Yeni öykülerle genişletilmiş 2. Basım yayınevimizce basılmıştır.
Tel: 0212 526 35 01-528 13 30

EDEBİYATTA EROTİZM
Derleyen: Alice K. Turner
Sözcüklerin gizemine aşık olanlar için edebiyat dünyasının büyük koleksiyonu.

Gabriel G. Marquez
Jorge Luis Borges
Ursula K. Le Guin
Roald Dahl
Ray Bradbury
Jack Kerouac
Nadine Gordimer
Norman Mailer
Paul Theroux
Joyce Carol Oates
Philip Roth
Irwin Shaw
John Updike
James Baldwin

Edebiyat dünyasının ustaları bu yapıtla ilk kez birarada

Çiviyazıları Tel: (0216) 349 98 41 - 349 98 05
Fax: (0216) 347 05 62 - 347 34 64

simgeler; atılacak her adım zamanın dışına taşacaktır.

Mani Hayy'ı oluşturan şiirlerin tüm simgelediği, bu kadarla sınırlı değil elbet: O, yani zaman, gerçeğin bozulmasının da bir aracıdır. Görünür ölçüler, oran ve simetriler, hatta hareketin kendisi bile bildik akışkanlığını yitirdiğinde, bir anlamı olan tek şey, artık yolculuğun gereği gibi yapılamayacağı, yaşamsal deneyimin, hayat karşısında alınan yenilgilerle bir 'menkıbe'ye dönüştüğü ölçüde değer taşıyacağıdır: "Yenile yenile kıdem kazanıyor, kazanacaksa, aslında dikey bir çöküş olan insan... Yol, yolcu ve yolculuk: Hareket halinde bir ayna ve saate sığmayan bir zaman

O, yani zaman, gerçeğin bozulmasının da bir aracıdır. Görünür ölçüler, oran ve simetriler, hatta hareketin kendisi bile bildik akışkanlığını yitirdiğinde, bir anlamı olan tek şey, artık yolculuğun gereği gibi yapılamayacağı, yaşamsal deneyimin, hayat karşısında alınan yenilgilerle bir 'menkıbe'ye dönüştüğü ölçüde değer taşıyacağıdır.

–Yola çıktığım vahaya varacağım tekrar dönüp geriye baksam" *(s. 38)*. Dikey bir çöküş olarak tanımlanan insan, tüm insanlık deneyiminin bir düşüşe, bozguna indirgendiği bir evrensel yankıyı kendinde toplar. Geriye dönüş şansının varlığı, artık yatay hiçbir yer değiştirmeyle (uzamsal yer değiştirmeler, göçler, bir şehirden diğerine gitmek ya da bir bedenden diğerine uzanmak gibi) olası değildir; bu, kendini toparlamanın kendinden çıkıp uzaklaşmayı gerektirdiği, bağlantısızlığın işe yarar tek bağlantı biçimi olarak algılandığı, dış dünyayı yorumlamanın, her türden bilgiyi dışlayıcı uç değerler arasında –"ya hep ya hiç"– bir sıçramanın ön koşulunu oluşturacağı zaman ötesi yeni bir konumlanışı zorunlu kılar çünkü. O halde yeni bir "haberci" gerektir şimdi, "canımızın, kemiklerimizin, kaslarımızın bildiği haberler için" *(s. 31)*.

Klasik Doğu felsefelerinin üzerinde çokça durdukları 'kendini tanıma' nosyonunun taşıdığı bildiri ve bu bildiriyi haklı çıkaran şey, burada bu tanımanın, insanın doğayla olan söyleşisini kesintiye uğratmayacak eşzamanlı bir tanıma sürecine taşınarak yapılmasıdır: Şair, tanıdığı şeyde kendini kaybeden kişidir. Bu kaybedişin özü bir uzlaşmaya (dış evrenle) dayandığı ölçüde uzlaşmak, bir taşkınla uzlaşmakla aynı şeydir. Bu yüzden her türlü uzlaşımı göze almak bir risktir; tanıma riski. Ancak tanımayı göze almak, yaşamayı katlanılır kılan da budur: "Su kıyısında yerleşik bir düzen" *(s. 31)*.

Kitabın "On iki Ohrid" başlığını taşıyan ikinci bölümü, tarihin o güne dek "meydana gelmiş" ya da "oluşmuş" omurgasıyla girişilen bir hesaplaşmanın, düşünsel bir düellonun, sonuçta hoşnutsuzlukla noktalandığı bir kesit izlenimi sunmakta. Bu aynı zamanda, her türlü modern yönelimi dışlayan yeni bir tarih önerisidir ve ta başından, belki de "Başka ve uryan kavimlerin yeşil dillerinde" yaşanan karmaşanın sürmesidir. Bu, –bazen "manzevinin dolaylı baktığı şaşırtıcı bir an"a da adanabilir– yengilerin değil, yenilgilerin tarihi olduğu sürece bağışlatıcı bir anlam kazanacak, insan bilincinin arınmasına yardımcı olacaktır: "İnsan dediğin bir yenilgidir Seigneur de La Palice'in dediği gibi. Bir yenilgi halidir ve bir başka şey olmaması gerekir eğer bir yenilgi bile değilse" *(s. 35)*. Uyarı kesin bir hükme dönüştükçe, konuşmanın, hele başkaları adına söz alıp konuşmanın güçlüğü dayatacaktır kendini. Bu noktada bilinç bile artık kendinden sorumlu değildir: "Çünkü ekin toprağa emanet edilmiştir" *(s. 43)*.

Mani Hayy'daki şiirlerin neredeyse tümünü kuşatan temel izleğin –"Yazıtlar" bölümü hariç– saltık bir yolculuk fikri olduğu ve bunun da bir tür yaşam bilgeliğine ulaşmakla eşanlamda düşünüldüğü söylenebilir. Şairin başından beri eklemede bulunduğu da budur bir bakıma; yaşamı ışıtacak yolun büyüsünü taze tutmak: "O zaman şöyle dedim külhanbeyi dağlara/ minnetsiz kum saatini durdurarak: Üzülmeyin artık, adımlarımla, size bir yol açacağım" *(s. 78)*.

Özünde derin bir simyacı esintisi taşıyan bu çağrıya, kendi yaşamında kulak verecekler için! ◆

Ölüler Uyumaz

MUHSİN KIZILKAYA

Helîm Yûsiv
Ölüler Uyumaz
Çeviren: Rahmi Batur
Avesta Yayınları, 1998, 117 s.

•

Helîm Yûsiv
Mêrê Avis
Avesta Yayınları, 1997, 184 s.

Arap ve Fars etkisinde başlayıp, tarihin hiçbir döneminde kendi tarzını, üslûbunu, özgünlüğünü, burada sayamayacağımız birçok nedenden dolayı bulamayan, klasik dönemi dışarda tutarsak, özellikle 1970'li yıllarda yer yer serpilen, 1990'lı yıllarda büyüyen, ama hiçbir dönemde gürbüz bir karaktere kavuşamayan Kürt edebiyatı alanında verilen örnekler, romandan hikâyeye, hep siyasetin etkisinde kalarak yazıldı bugüne kadar.

Yazıldı da ne oldu?

Edebiyatı, siyasal mücadelenin bir aracı olarak görüp buna göre yazan birçok kişinin başına ne geldiyse, onların başına da o geldi. Öyle ki, bu örneklerin büyük bir kısmı şu anda, yasak bir dille yazılmış olmalarından başka hiçbir edebî değer taşımayan kitaplar olarak arşivlerdeki yerini koruyorlar.

Bunun çeşitli nedenleri var.

Birincisi, Kürt edebiyatı adına yazılanların büyük bir kısmı, öncelikle Kürtlerin ikinci dili olan, ama zamanla kullanıla kullanıla, yazılı iletişimde ana dillerinden daha baskın bir karakter kazanan Türkçenin etkisiyle yazıldılar. Daha doğrusu, Kürtçe yazanlar, etkilenmekleri yazarların temalarından da etkilenerek, o temalara çok fazla müdahale etmeden, Türkçe okuduklarını (bunların içinde Bulgar partizan romanlarını, Vietnam savaşını anlatan "şafak" romanlarını özellikle anmak gerekiyor) olduğu gibi kendi dillerine tercüme ettiler.

Türkiye'de 1970'li yıllarda altın çağını yaşayan Köy Romancılarının romanlarında "baş çelişki", "ağa ile öğretmen" arasında vücut bulurken, Kürtçe yazanlar için de değişen bir şey yoktu; onlar da etkisinde kaldıkları yazarlar gibi aynı alana giriyor, sadece zaman zaman öğretmenin yerine halkı, ağanın yerine devleti koyarak Kürtçe yazıyorlardı.

Çünkü iki kesim de aynı kaynaktan beslenmişti. Türkçe yazanların büyük bir kısmı Marksizmi kaba bir popülizm olarak anlarken, Kürtçe yazanlar da romanı, hikâyeyi, şiiri, kısacası edebiyatı "devrimin hizmetinde bir bilinçlenme aracı" olarak görüyorlardı, birçok Türk meslektaşları gibi. Onların da romanlarında, hikâyelerinde kimi zaman bir çobanın kavalı silah oluyor, kimi zaman bir dengbêjin yanık sesi kurşun olup sömürgecilerin yüreğine saplanıyordu. Veya bir halk âşığı, bir anda direnişin öncü gücü haline gelebiliyordu.

> Türkiye'de 1970'li yıllarda altın çağını yaşayan Köy Romancılarının romanlarında 'baş çelişki', 'ağa ile öğretmen' arasında vücut bulurken, 1990'larda Kürtçe yazanlar için de değişen bir şey yoktu; onlar da etkisinde kaldıkları yazarlar gibi aynı alana giriyor, sadece zaman zaman öğretmenin yerine halkı, ağanın yerine devleti koyarak Kürtçe yazıyorlardı.

Yüzyılın başında ülkesini terkedip, daha sonra yeni Cumhuriyet rejimi tarafından yurttaşlıktan atılan ve çoğu Şam, Kahire gibi Arap başkentlerinde ilk Kürtçe dergi ve gazeteleri çıkaran, ilk Kürtçe edebî ürünleri veren aydınların, yazarların da ürünlerine baktığımızda çok farklı bir tabloyla karşılaşmıyoruz. Onlar da yazdıklarını siyasi bir temel üzerine oturtuyor, bütün yazı serüvenlerini "kurtuluş" için siyasi reçeteler bulma üzerine kuruyorlardı. Kürt toplumu hastaydı, o hastalığı tedavi edecek ilacı bulmak için romanı, hikâyeyi, şiiri kullanıyorlardı.

"Hawar geleneği" diye tarihe geçen bu geleneğin başlangıç yılı 1932'dir. Bu tarihte Celadet Bedirhan tarafından Şam'da çıkarılan *Hawar* (İmdat) dergisi etrafında biraraya gelen Osman Sabri, Kadri Can, Nurettin Zaza, Cegerxwin gibi aydın-yazar ve şairlerin tümü siyasi mücadelenin içinden gelen aydınlardı. Onlar önce siyasetçi, sonra yazar-sanatçıydılar. İki elbiseleri vardı onların; geceleri Şam'ın gizli, kuytu evlerinde biraraya gelip isyan planları yaparken, parti kurarken siyasi elbiselerini giyiyor, gündüzleri de edebî ürünler vermek için matbaa-kâğıt peşinde koşarken yazar giysilerine bürünüyorlardı. Siyaseti asli görevleri olarak görüyorlardı; edebiyatı da bu siyasi mücadelede bir araç...

Bu geleneksel siyasi duruş, bu tarihten itibaren Kürt edebiyatına etkisi uzun yıllar sürecek bir mühür bastı; artık edebiyatın akış yolu belliydi, güzergâhı belirlenmişti. Sözünü ettiğim yazar-aydınlar bir "büyük dava"nın savunucusuydular ve onlara göre bu "büyük dava" aynı zamanda, beraberinde bir "büyük edebiyat" getirecekti. Kaybolan bir tarih vardı, parçalanmış bir ülke vardı. Çaresiz, ezilmiş, horlanmış, dili yasaklanmış bu mağdur halkı uyandırmak gerekiyordu. Onlara göre edebiyat büyük bir silahtı, silahların içinde en etkili silah –ve edebiyat, devrimi çok hızlandıracaktı. Bu inanç, 1990'lı yıllara kadar bu mesele üzerine kafa yoran, bu mesele üzerine kalem sallayan birçok yazarı, sanatçıyı, şairi etkiledi. Onların elinde

gerçekten de çok ham, şiire çok yakın, büyük bir edebiyata kaynaklık edebilecek bir malzeme vardı, ancak asıl sorun bu malzemenin değerlendiriliş biçiminden kaynaklanıyordu. Yani çağdaş edebiyatın olmazsa olmaz kuralı olan "neyi anlattığın değil, nasıl anlattığın" da... Ve galiba bu soruyu çoğu kişi kendine pek sormadı.

1980'li yılları, "titreyip kendine gelen" birçok Kürt yazar için bir kuluçka dönemi olarak nitelendirebiliriz. Bu dönemde başlayan "silahlı eylemler", Kürt cephesinde emir yerine geçen birçok "talimata" rağmen, kendi edebiyatını çağdaş ölçüler içinde değerlendirilebilecek bir edebiyat düzeyine yükseltemedi. Bu alanda özellikle şiir ön plana çıktı, tarihte yaşanmış birtakım isyanlar şiirleştirildi; Şeyh Sait isyanı gibi, Dimdim Kalesi olayı gibi ve en önemlisi Halepçe katliamı gibi... Bu katliamlarla ilgili yazılan şiirleri, destanları bugün, Helîm Yûsiv'ın deyimiyle "şiirde Halepçe katliamına benzer bir katliam" olarak nitelendirmek, şiir-destan yazarlarına haksızlık olmayacak sanırım. 1970'ler edebiyatı, bu dönemde ortaya çıkan yeni edebiyatın yanında çok "hafif", çok "yumuşak", çok "naif" kaldı. O dönemde halka yazılan methiyeler, bu kez yerini "kaleşinkof güzellemesine" bıraktı ve edebiyat daha da radikalleşti.

"Güzelliği yaratmaya aday gerilla" temasının dışına çıkarak farklı ürünler vermeye aday yazarlar da bu kez, "kurgu", "düş gücünün kudreti", "bilinçaltı", "psikolojik derinlik" ve "insanın ruh hali" gibi modern edebiyatın olmazsa olmaz temaları yerine, "bizim bu tür şeyleri anlatma lüksümüz yok, bu halk henüz bu tür kurgu şeyleri okuyacak

> Gece uyurken korkunç masallar anlattılar bana. Evde babam korkutuyordu. Sokakta polis korkusu vardı, okulda öğretmen korkusu vardı. Onun için bütün düşlerim korku doluydu. Şimdi oturup beni ta o yıllardan bugüne girdabına alan korkulanmdan kurtulmak için hikâyeler yazıyorum.

kadar olgunlaşmadı, öncelikle önümüzde, anlatılması boynumuzun borcu olan acılı bir tarih var" diyerek, önemli bir kısmı tarihi-biyografik malzemeye sığındı. Bu malzemeden modern roman yaratma üzerine de en çok Mehmed Uzun çalıştı, kafa patlattı. Birbiri ardına, Vanlı Memduh Selim Bey, Celadet-Kamuran Bedirhan kardeşler gibi bir dönemin önemli Kürt aydınlarının trajik hayatlarını, sürgünlüklerini, yalnızlıklarını anlatan romanlar yazdı. Ta ki beşinci romanına kadar... Ancak altıncı romanı olan *Ronî Mîna Evînê, Tarî Mîna Mirinê* (Aydınlık Aşk Gibi, Karanlık Ölüm Gibi, Avesta Yayınları, 1998) romanında kurgu malzemeye el atabildi. Ancak bu "kurgu malzemenin" harcı da büyük ölçüde, şu anda yaşanan savaştan alınmaydı.

Mehmed Uzun'un romandaki çabasına hem benzer hem de çok farklı bir kulvarda gelişen, şimdilik hikâye alanında bir çaba, bu kez Türkiye sınırlarının ötesinde görülmeye başlandı. Orada yaşayan Kürtlerin "hat altı" dedikleri yerden, Suriye'den... Bir hikâyeci. Kendi ülkesinde, üç hikâye kitabının ikisi Arapça yayımlanmış, aynı hikâye kitaplarından ikisi *Mêrê Avis* (Gebe Adam) ile *Mirî Ranazin* (Ölüler Uyumaz) İstanbul'da Kürtçe yayımlandı, *Ölüler Uyumaz* Rahmi Batur tarafından Türkçeye de çevrildi, *Jinên Qatên Bilind* (Yüksek Katlardaki Kadınlar) adlı hikâye kitabı ile *Sobarto* adlı romanı da Avesta'nın 1998 yılı yayın programında... Bu genç yazarın adı Helîm Yûsiv... Halep'te Hukuk öğrencisi ve 1967 yılında Amûdê'de dünyaya gelmiş.

Helîm Yûsiv, Kürt edebiyatında şimdiye kadar pek rastlanmamış, pek sesini duyurmamış, farklı bir yazar. Hem farklı hem de çok özgün... Yukarıda kısaca, Kürt edebiyatının gelişim serüveninden kendimce bazı satır başlarını yazarken, bütün derdim, Helîm Yûsiv'ı bu genel belirlemelerin dışında bir yere oturtmak istememdi. Çünkü Helîm Yûsiv'ın, "edebiyatı halkı bilinçlendirmede bir araç olarak kullanma" gibi bir derdi yok ve sanırım derdi daha derinlerde, daha çok kendisiyle...

İyi yazar meselesi olan yazardır diye düşünüyorum. Meselen varsa ve o meseleyle ilgili cümleler kurmak istiyorsan oturur kurarsın o cümleleri. Ve o cümlelerden balyoz olmalarını, kaleşnikof olmalarını beklemezsin. Kendisiyle meselesi olan yazar, her şeyden önce oturur kendisi için yazar, sözünü alçak perdeden söyler ve yazarken onları okuyup bilinçlenecek milyonlarca insan hayal etmez; tıpkı oturup karabasanlarını, düşlerini sadece kendisi için yazan Kafka gibi... Meselesi olan yazar, meselesini bir romanla anlatır kimi zaman, kimi zaman da bir hikâyeyle, bir şiirle... Meselesi olan yazarın hayal dünyası karmaşıktır, dünyayı sıradan insanların gözleriyle görmez. Bizim için çok sıradan, olağan olan şeyler onun için hiç de sıradan değildir ve belki de çok karmaşıktır. Eşyanın psikolojisine dalar, oralarda derin düşler görür. Meselesi olan yazar, meselelerini her şeyden önce kendine anlatmak için cümleler kurarken, kendisini rahatsız eden soruların cevaplarını bulduğunu sanır. Ama yazdıkça, aradığı soruların cevapları yerine, her cümleyle birlikte yeni sorular sorduğunu farkeder. Aranan her cevabın yerine bir yeni soru gelir ve bu böyle sürer gider. Yazı canını acıtır onun, yalnızlık çeker. Kendi dünyasında

şahsi dramlar yaşar, kendi küçük meselelerini, toplumun genel meseleleri olarak görmez. Büyük savaşlarda ön saflarda çarpışmayı hayal etmez, kitle önderliğine soyunmaz, kurtuluş için yaratılan ve her toplumsal yaraya iyi gelen sloganları yoktur onun; büyük yangınlarda ateşe ilk atılacaklardan biri olduğunu aklından çıkarmaz. Bu tür yazarları "vahşi" yazar olarak nitelendirir bir yazısında Murathan Mungan...

İşte Helîm Yûsiv, bu tür "vahşi" yazarlardan biridir. Meselesi olan bir yazar... Ve o meseleyi bir cümleye sığdırabilen bir yazar.... Öykülerinde, yaşamakta ayak direttiğimiz, kimimizin maddi beklentilerle ördüğü, kimimizin umut dolu bir gelecek beklediği hayatın, insanın damağında acı bir tad bırakan ironisi var. Karşılaştığımız şeyleri normal görüyor, onları normal insanların algıladığı biçimde anlamlandırmaya çalışıyoruz aslında çoğumuz. Oysa o, bir yazar olarak daha çok "normal nedir?" sorusunun peşindedir ve öykülerinde alttan alta okunan metin, bu sorunun çeşitli cevaplarıyla doludur. Ama yazarın bulduğu her cevap, aslında henüz yanıtı bulunmamış bir sorudur.

Emekleme döneminde olan, yazısı okullarda okutulmayan, eğitimle öğretilmeyen, insanların kendi kişisel çabalarıyla, kâh şu kitaptan, kâh şu broşürden öğrendikleri bir dilin yazarlarının bir anda, (üstelik toplumcu gerçekçi akımı çok yanlış anlayıp halk hikâyelerini edebiyat sanan bir gelenekten süzülerek) insanoğlunun varoluş sorununa bu kadar derinden inen kentli yazarların dünyasını paylaşmaları kolay mıdır bilmiyorum, ama Helîm Yûsiv'ın öykülerini okudukça, belki yaşadığı Suriye'nin Amûdê kentinin karabasanları anımsatan atmosferinden, belki de Tanrı vergisi bir düş gücünün kudretinden olsa gerek, Kürtçenin imkânlarıyla eşyaya bir hareket kazandırdığını, delileri akıllandırdığını, ölüleri dirilttiğini, keçileri konuşturduğunu, yüzyıllar önce ölen Ehmedê Xanî'nin *Mem û Zîn* kitabının erkek kahramanı Mem'i mezarından çıkarıp bugünün Cizresine getirdiğini, erkekleri gebe bıraktığını görüyoruz, sanki bu dille bin yıldır böylesi gerçeküstü hikâyeler yazılıyordu da biz okumamıştık dedirtircesine dili ustalıkla, yalın, basit ve gündelik kullanarak...

Desenler: Ahmed Mualla (Mêrê Avis)

Halbuki öyle değildi. Kürtçe yazanlar, "bu tür sıradan şeyleri yazmanın sırası değil" mazereti arkasına sığınarak, duygularından arındırdıkları, zaaflarını görmedikleri bir halka methiyeler diziyorlardı şimdiye kadar. Bir yerde haklıydılar da... Çünkü akranları olan Türk münevverlerinden böyle görmüşlerdi. Türk münevverleri tarafından Cumhuriyet'in ilk yıllarında halkı bilinçlendirmek için az kitap yazılmadı. Köyü yeniden keşfetmek için az turistik seyahate çıkılmadı. Yazarlar büyük kentlerde oturup "gitmeseler de görmeseler de" o köyleri kendi köyleri olarak az görmedi. Kültüründen beslendikleri egemen kültürün münevverleri böyle yapar da, aynı gelenekten gelen Kürt münevverleri boş durur mu? Onlar da kendi yazılı kültürleriyle tanışır tanışmaz akranları gibi sarıldılar kaleme.

Şimdi yeni yeni farklı sesler çıkmaya başlıyor ve birileri artık alçak perdeden bile olsa, "Ben 30 yaşıma kadar korkularla büyüdüm. Gece uyurken korkunç masallar anlattılar bana. Evde babam korkutuyordu. Sokakta polis korkusu vardı, okulda öğretmen korkusu vardı. Onun için bütün düşlerim korku doluydu. Şimdi oturup beni ta o yıllardan bugüne girdabına alan korkularından kurtulmak için hikâyeler yazıyorum, bu da benim kişisel seçimimdir ve kimse bunları yazmanın sırası değil, neden böyle kişisel şeyleri yazıyorsun demeli bana" diyebiliyor. Diyebiliyor ve okuyucu buluyor.

Şu aşamada yavaş yavaş oluşmakta olan Kürt edebiyatı adına bunu son derece önemli bir gelişme olarak görüyorum, belki de bir kilometre taşı olarak... ◆

SARMAL YAYINEVİ
Yazının İsyanı

DÜŞÜNÜYORUM ÖYLEYSE GÜLÜYORUM

John Allen Paulos
Tr: Türkan Yöney

Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein bir zamanlar "tamamen esprilerden oluşan iyi ve ciddi bir felsefi eser yazmak pekala mümkündür" demişti. Yalnızca şakayı anlayabilen, oradaki felsefi noktayı kavrayacaktır. Paulos, mizah ile felsefenin daha da derin bir düzeyde sürekli çınladıklarını, her ikisinin de, kirli çamaşırları ortaya dökmekte güçlü birer tutku olduklarını iddia ediyor ve bunu fıkralar, bilmeceler ve paradokslarla kanıtlıyor. "Düşünüyorum, Öyleyse Gülüyorum", ileri felsefe bilgisi gerektirmeyen ancak nükte ve mizahı yürekten takdir edebilen herkesin keyifle okuyacağı bir eser. Bu gayrı ciddi fakat son derece parlak kitap, felsefenin en şaşırtıcı ve karmaşık problemlerine bir giriş sağlamakla kalmayıp, keyif veren eğlendirici bir gösteri sunar aynı zamanda. Sadece Groucho Marx ile Bertrand Russell arasında geçen konuşmalar dahi, kitabı okumaya değer kılmaktadır.

KABİLEDEN KÜRESELLEŞMEYE
Uluslararası İlişkiler Düşüncesi

Dr. Deniz Ülke Arıboğan

Acaba Aristoteles, 21.yüzyılda yaşasaydı, bir devletin gücünü oluşturan unsurları yalnızca coğrafya ve nüfus koşulları ile sınırlı tutar mıydı? Machiavelli, internete bağlı bir bilgisayara, kıtalararası füze yollayabilen bir savaş teknolojisine sahip olsaydı, realizminin çehresi değişir miydi? Ya da Karl Marx, sanayi devriminden önce, örneğin 15.yüzyılda, üstelik de Avrupa'nın en endüstrileşmiş ülkesinde değil de, başka bir yerde yaşasaydı, bir proletarya devrimine inanabilir miydi? 20.yüzyılda yaşamış ve iki savaş görmüş bir Kant'ın, "ebedi barışın" oluşturulabileceğine inanan bir idealizmden söz etmesi mümkün olabilir miydi?

İ.Ü. Sosyal Bilimler Ens. Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde yüksek lisans ve doktora eğitimini bitiren ve aynı alanda başka çalışmalara da imza atmış olan Dr. Arıboğan'ın bu yapıtı, bu soruları Uluslararası İlişkiler disiplini üzerine kapsamlı bir çalışmanın içinde ele alıyor.

Çatalçeşme Sk. Meriçli Apt. 52/3 Cağaloğlu
Tel - Fax: 522 45 78

Arap Dersleri

ANDREW RUBİN

George Bush'un, Körfez Savaşının en kızgın döneminde Arap-Amerikalı bir Ortadoğu uzmanıyla görüşmek istediğinde çağırttığı kişi, CBS Akşam Haberleri için haber yorumu yapan Fouad Ajami'den başkası değildi. Ajami'ye hiç de sıradan bir Ortadoğu "uzmanı" diyemeyiz. Kendisi bir Lübnanlı-Amerikalıdır, Batı Beyrut'ta büyümüştür ve ailesi Şii'dir. Nasırizm'in yarattığı etkiyle Arap milliyetçiliğine atılmış, Princeton Üniversitesinde siyaset bilimi dersleri vermiş ve son olarak da Johns Hopkins Üniversitesinde Ortadoğu Araştırmaları profesörü olmuştur. *Foreign Affairs*, *The New Republic* ve *U.S. News & World Report* gibi dergilerde yer alan Ortadoğu siyaseti tartışmalarında halen son derece göze çarpan bir simadır.

Ajami'nin özelliği, Amerikan medyasında gerçekten de hayli sık gözüken tek Arap-Amerikalı uzman oluşudur. Hem Washington'ın hem de İsrail lobisinin çok sevdiği türden bir Arap-karşıtlığını yansıtan Ajami, bir keresinde televizyonda "Sünniler adam öldürmeye, Şiiler de kendilerini öldürmeye eğilimlidirler" demişti. Ayrıca söylediğine göre, ABD'de Arap kültürünü anlatmaya çalışmak, "bir Ortadoğu çarşısının dolambaçlı geçitlerinde kaybolmak" gibi bir şeydir. Gerçekten de, Bush savaş sırasında Ajami ile yaptığı görüşmeden çıktığında, bir söylentiye göre, yanındakilere biraz da şaşkınlıkla Ajami'yi İsrailliilerden bile daha Arap-karşıtı bulduğunu belirtmişti.

Ancak ilk bakışta, Ajami'nin *Arapların Düş Sarayı* adlı son kitabı, yazarın kendini kurtarmaya yönelik iyi niyetli bir çabası gibi görünüyor. Kitap, lirik bir biçimde, 1948'den sonra, Arap edebiyatı ve düşüncesinin geleneksel türlerine karşı çıkmış bir kuşak Arap yazarın yaşamını ve eserlerini anlatıyor ve bu kuşağın, Ajami'nin kendi deyişiyle "seküler siyasi düşünce" ve "ilerleme ve modernite düşü"nün sürdürülebilirliğine olan inancını hızla yitirişinin izini sürüyor. Ajami, modern Arap edebiyat kültürünün temel çatışmasını "babalar ve oğullar" arasında gelişen bir çatışma olarak görmekte (Bu kitapta Kuveytli şair Souad al-Sabah ve 1928 tarihli kitabında

Fouad Ajami
The Dream Palace of the Arabs:
A Generation's Odyssey
(Arapların Düş Sarayı: Bir Kuşağın Serüveni)
Pantheon, 1998, 344 s.

Adonis

Müslüman kadınların örtünmeden de dinde kalabileceklerini savunan feminist Nazira Zayn al-Din gibi birkaç misyoner dışında hiçbir anneye ya da kıza rastlanmıyor.) ve bu kuşaklararası mücadeleyi, Suriyeli şair ve edebiyat eleştirmeni Adonis'in *Arap Vezni* (1985) adlı çalışmasından ödünç aldığı sınıflandırmalara göre anlatmakta.

Adonis, modern Arap düşüncesini, gelenekçiliğin ve modernitenin "ikili kuşatması" arasında sıkışmış olarak görür. İlki, saray kültürünün dogmalarını; ikincisi ise ithal edilen metaların, azgın bir tüketiciliğin ve sınır tanımayan hâkimiyetiyle AT&T'nin dünyasını temsil etmektedir. Adonis bunların tümünü reddederek, bir "sorgulama ateşi" yakmak, "daha önce hiç düşünülmemişi düşünmek ve daha önce hiç yazılınamışı yazmak" için köklü bir yenilenmeyi savunur. Adonis'in uyarısına göre, aksi takdirde Arap kültürü Batının bir dizi kötü kopyası haline gelecektir ve bu durum da "yaşamlarımızı bir ithal malları ve tüketim çölüne dönüştürecek, bizi içten içe kemirecek ve sadece bize özgü olan nitelikler üzerine düşünmemizi engelleyecektir."

Ajami, Adonis'in bu savını, çoğunlukla 1948 Filistin diasporasından sonra kitap yazmış olan modernist Arap şair ve romancılar kuşağının eserleri üzerine tutarak karikatürize ediyor. O dönemde Adonis gibi modernistler, Arap nazım geleneklerinin, sürgün gerçeklerini, mültecilerin yersiz yurtsuz halini ya da devrimcilerin umutlarını iyi ifade edemeyeceğini düşünüyorlardı. Ayrıca bu nazım geleneği, büyük şehir hayatına ait olayları anlatmaya da pratik olarak elverişli değildi; örneğin Suriye'den, Filistin'den ve Mısır'dan gelen bir kuşak göçmen, sürgün ve muhalifin yeni yurdu olan Beyrut'taki şehir hayatını bu geleneğe bağlı kalarak anlatmak zordu. Eliot, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud ve Breton'un şiir alanında yaptığı yenilikleri benimseyen Arap modernizmi, bir kuşak şairin siyasi emellerini ifade eden bir edebî biçim olarak ortaya çıkmıştı. Ajami bu şairlere, sahip oldukları önemi yeniden kazandırmak istiyor.

Yazarın belirttiği gibi Beyrut, yeni edebî biçimler denemekte ve yaratmakta olan bu kuşağın toplandığı kültürel bir merkezdi. Al-Adab ve Adonis'in çıkardığı eleştiri dergisi *Shi'r* gibi edebiyat dergileri sadece günlük konuşmaya değil, aynı zamanda günlük gerçekliğe de daha yakın duran şiirsel biçimler geliştirirler. Şiir dili artık gizli kapaklı ve külfetli bir dil olmaktan çıkmış; katı ve değişmez şiirsel biçimlerin yerini, Adonis'in söylediği üzere, serbestçe akan ve "eskinin ateşinden yükselen bir alev gibi yanan, ama aynı zamanda da tamamen yeni olan" biçimler alınıştır.

Ajami, bu yazarlardan bazılarını Arap modernitesi için yaşamsal sayıyor: 1963'te vatandaşlıktan çıkarılan Suudi yazar Abdelrahman Munif; *Dini Düşüncenin Eleştirisi* adlı kitabıyla, İslâmî dogmanın ilkelerine saldıran Nasr Hamid Abu Zeid; gelenekçiliğin şiddetli bir şekilde eleştirisini de yapan Mısırlı kör

romancı Taha Hüseyin ve Suriyeli popüler romantik Nizar Kabbani. *Taşların Çocukları Üçlemesi*'yle ünlenen Kabbani'nin bu kitabı İntifada'ya bir saygı niteliği taşımakta ve isyankârların "babalarının" kendi durumlarından duydukları memnuniyete ve kadınsılıklarına saldırmaktadır:

Ey Gaza'nın çocukları,
bize bildiklerinizden öğretin biraz,
Bize birer adam olmayı öğretin,
çünkü içimizdeki adamlar
hamur oldu

Ajami ayrıca, Arap milliyetçileri hakkındaki görüşleri kendisininkine çok daha yakın olan Lübnanlı Yunan Ortodoks şair Khalil Kawi'ye de hatırı sayılır bir yer ayırıyor. Ajami gibi Hawi de Lübnan'da doğmuş ve gençliğinde Beyrut'a yerleşmiştir. O da Batı üniversitelerinde öğrenim görmüş (Hawi Cambridge Üniversitesinde, Ajami Washington Üniversitesinde) ve yine Ajami gibi Lübnan'ın dağılışını derin bir üzüntüyle karşılamıştır. Ancak Hawi'deki yitirme duygusu, Ajami'nin, Lübnan'ın parçalanmasından Filistinlileri sorumlu tutmasına yarayan bir fırsat olur:

"Lübnan savaşları –aynı zamanda hem Müslümanlarla Hıristiyanların karşı karşıya geldiği cemaatlar arası bir iç savaş hem bir Filistin-Lübnan savaşı hem de ülkelerin en aciz ve imkânsız olanında Arap-İsrail savaşının adeta bir kopyası gibi çarpışılan bir savaştır– Hawi'yi sahipsiz topraklara terk eder. Filistin'in amaçları ve Lübnan'ın Arap milliyetçiliği, Lübnan'ın parçalanışının reçetesidir."

Haziran 1982'de İsrail'in Lübnan'ı işgalinden iki gün sonra Hawi bir av tüfeğiyle kendini öldürdüğünde Filistinli şair Mahmud Derviş şöyle yazmıştı: "Hawi, bu çöküş halinden usanmış, bu dipsiz kuyu üzerine düşünmekten yorulmuştu."

Ajami için, Hawi'nin intiharı Arap dünyasının karşı karşıya olduğunu düşündüğü yitik bir umutsuzluk duygusunun mecazi bir ifadesidir. Ajami, neredeyse tüm bir kuşağın sürgün edilişinin tarihini vererek Arap sivil toplumunun zayıflıklarını acıyla ele alıyor; Mısırlı bir profesör olan Abu Zeid'in, yazıları İslâmî yasalara aykırı diye İslâmcılar tarafından evliliği iptal edildikten sonra sürgüne zorlanışının ve 1994'de Kahire'de Necip Mahfuz'un genç fanatikler tarafından saldırıya uğrayışının nasıl gerçekleştiğini anlatıyor. Ayrıca, Haziran 1992'de siyasi yaşamın seküler bir yorumu olan *Düşüşten Önce* adlı kitabın yazarı Mısırlı Farag Foda'nın İslâmcılar tarafından öldürülüşüne yer veriyor. Ajami'den öğrendiğimize göre katil, "Onu, bizim inançlarımıza saldırdığı için öldürmek zorundaydık" demişti. Ajami bu tür olaylarda, seküler Arap geleneğinin gerileyişini izliyor.

Ancak yazar bu krizi, "aşiretlere, mezheplere ve klanlara" özgü çatışmalara denk tutmaya başlayınca, kabilecilik ve Arap karşıtı oryantalizm mecazlarının sonu gelmiyor. Ajami'ye göre genel olarak Araplar, tekrar tekrar "atavizm" diye adlandırdığı bir özelliğin şiddetli bir biçimde etkisi altındadırlar. Bu düşünceyi izleyerek Ajami, Saddam Hüseyin'in Arapların "atavistik dürtülerine" hitap ettiğini; İran'da "yerlileri yabancılara üstün tutan" ve "mezhep ve klan" çatışmalarına dayanan bir siyaset izlendiğini; İran Körfezindeki devletlerin hanedanlarının ve oligarşilerinin "işlenmemiş, ham mücadelelere...tamamıyla aşiretlere özgü ilişkilere" benzediğini; Arapların "gerikalmış", İslâm'ın "yozlaşmış" olduğunu; Lübnan'ın "ilkel aşiretçilik" ve "karmaşık tarihlere sahip topraklar üzerinde yapılan aşiret savaşları" nedeniyle bozulduğunu; İntifada'nın "mezhep kavgalarını" ve "atavistik" tutkuları ortaya çıkaran bir alan olduğunu ve son olarak da inanılmaz bir biçimde, Siyonizm'in Yaser Arafat'a bir can simidi uzattığını düşünüyor.

> Ajami'ye göre Lübnan'ı İsrail değil Filistin mahvetmiştir. Mısırlı, Lübnanlı, Suudi, Suriyeli, Iraklı ve İranlı yazarlar hakkında öne sürdüklerinin tersine, Ajami'nin Filistin mücadelesini anlatışı tuhaf bir biçimde Rus romancı Turgenyev'in eserlerine uygun düşüyor.

Kitapta Siyonizm, Filistinlilerin kurtarıcısı olurken, Ajami İsrail'in Filistinlilere uyguladığı sistematik tutuklama politikasının tarihinden, Filistinlilerin evlerinin ve bütünsel bir biçimde köylerinin yok edilişinden, mülteci kamplarına yapılan acımasız saldırılardan, işkencelerden ve gece tutuklamalarından hiç söz etmiyor. Ajami'ye göre Lübnan'ı İsrail değil Filistin mahvetmiştir. Mısırlı, Lübnanlı, Suudi, Suriyeli, Iraklı ve İranlı yazarlar hakkında öne sürdüklerinin tersine, Ajami'nin Filistin mücadelesini anlatışı tuhaf bir biçimde Rus romancı Turgenyev'in eserlerine uygun düşüyor. *Babalar ve Oğullar*, Filistinli "eskinin züppeleri" ile "gerçekleri kavrayan ama acımasız ve zalim genç isyankârlar" arasındaki kuşak çatışmasının kırıldığı bir mercek oluyor.

Ajami, Oslo II. barış anlaşmasını, sonuçta oryantalist sözlere varan bir şekilde anlatıyor. Barışı, "Firavunlar ile Krallar" arasında imzalanmış bir anlaşma gibi görüp eleştirenlere karşı çıkıyor ve şöyle diyor: "Sivil topluma duyduğumuz inancı, Arapların siyasi ve aydın sınıflarını ve bu sınıfların İsrail ile olan ilişkilerini kapsayacak şekilde genişletemeyiz." Edward Said'in belirttiği gibi (bkz. "Barış Serabı", *The Nation*, 16 Ekim 1995), İsrail işgalinin devamından başka bir şey olmayan Oslo anlaşmasını, Ajami "modernitenin çağrısı" sayıyor. Yazara göre, bu barışı zayıflatanlar, İslâmcılar ve laik-dinci bölünmeyi birleştirmeye çalışanlardır ve Oslo'nun reddi modernitenin reddidir.

İsrail'i hâlâ devam eden Batı Şeria işgali nedeniyle suçlu bulmaktansa Arap sivil toplumunu kınamayı tercih eden Ajami, Filistin anavatanı için verilen mücadeleyi sadece, Arapların modernite ile gelenekler arasında gelişen bir iç çekişmesi olarak görüyor. Kitapta, barış anlaşmasının şimdilerde Benjamin Netanyahu'nun vahşi politikaları (bu politikaların kendisi modernitenin reddidir) nedeniyle büyük ölçüde zayıflamış olduğu gerçeği ise, neredeyse hiç kabul edilmiyor.

Gerçekten de Ajami'nin, modern Arap aydınlarının tarihini eski ile yeni, babalar ile oğullar, modernistler ile gelenekçiler, laiklerle dinciler arasındaki bir dizi kuşak çatışmasına (Bu çatışmalar aynı zamanda son derece cinsiyetçi bir biçimde ele alınıyor.) indirgemesi, sivil toplumun, onun modern bile saymadığı diğer alanlarındaki karmaşık yapıya, gelişmişliğe ve her şeyden çok da, yenilenme olanaklarına gözlerini kapaması demektir. ◆

23 Mart 1998 tarihli
The Nation'dan çeviren: Ayşe Ozil

Aşk ve kavga şairi: Nizar Kabbani

ERGİN KOPARAN

Geçen hafta çalan bir telefonla Nizar Kabbani'nin Londra'da hayata gözlerini kapadığını öğrendim. Kendimi kötü hissettim. Belki, Nizar Kabbani'ye ölümü yakıştıramadığım için... Belki, kimseye ölümü yakıştıramadığım için...

Arap dilinin en çok okunan şairi sürgünde ölmüştü. Yirminci yüzyıl şiirinden bir yıldız daha kaymıştı.

Arap dünyasının en büyük şairlerinden biri Kabbani. Arap şiiri uzmanları "büyük şairler" sıralamasının başına Kabbani'yi ya tek başına ya da Adonis ile birlikte koyuyorlar.

Batı edebiyatını didik didik didikleyen edebiyat tutkunlarımız, sınır komşumuz (üstüne üstlük yüzyıllar boyu alt alta üst üste yaşadığımız) Arapların şiirini ne kadar tanıyor? Kabbani ülkemizde ne kadar biliniyor? Ben, bir Avrupa dergisinde şiirlerini tesadüfen okuduktan sonra İngiltere'de, Amerika'da izlerini sürmesem Kabbani'yi, sonra da Arap şiirini tanıyabilir miydim?

Kabbani'yi, şiirini tanıyabilmek için Arap şiirine, Arap şiirinin yirminci yüzyıldaki gelişimine bir göz atmak gerek. Arap şiiri, yüzyıllar öncesine kök salan güçlü bir geçmişe sahiptir. Son yüzyılda, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında, "Modern" Arap şiiri ilginç bir gelişme göstermiş, Arap halkının kimlik ve özgürlük mücadelesine koşut olarak oluşan yeni akımlara tanık olmuştur.

Yüzyıl başında Yeni Dünya'ya Arap ülkelerinden bir göç dalgası aktı. Bu göç dalgası içinde Lübnan, Suriye ve Filistin'den kalkıp ABD ve Latin Amerika'ya giden bir grup şair de vardı. Bu şairler Yeni Dünya'da *Muhacirler* hareketini oluşturdu. Kimliklerini korumak ve karşılaştıkları kültür şokuna direnmek için klasik şiire sığınan bu şairlerden başlıca iki şiir hareketi doğdu: New York'ta *Bağlı Kalem* hareketi ve Sao Paolo'da (1933'te) *Andalusya Grubu*.

Hem İngilizce hem de Arapça yazan New York şairleri Amin Rihani (1876-1940) ve Cibran Halil Cibran (1883-1931) *Muhacir* şairlerin en etkinleriydi. Bu iki şairle, Arap şiiri bir pencereden görülen gerçekliği tanımlama dönemini kapattı; şiir kavranılan

Nizar Kabbani

> Savaşların gölgesi altında, sert söylemlerin hâkim olmaya başladığı Arap şiiri, düğün dernek şarkılarını bırakmış, öfkelerini söze dökerken Kabbani uzun süre aşk şiirlerini, erotik şiirlerini yazmaya devam etti. Anlaşılabilir sözcüklerle, fakat ustaca örülmüş dizeleriyle.

bir dil olarak ifade edilmeye başlandı. Rihani, (Walt Whitman'dan etkilenerek) ilk kez serbest vezni ve düzyazı şiiri Arap şiirine soktu. Rihani ve Cibran'ın yenilikleri Arap şiirine bir heyecan getirdi.

Muhacir şiir akımından etkilenen yirminci yüzyıl Arap şiirinde daha sonra dört önemli akım doğdu: Serbest Vezin Akımı da denilen *Tafila* (Ayak) Akımı, *Şiir* dergisine dayanan *Macalla* Şiir Akımı, *Haziran* Akımı ve *Beyrut* Akımı.

1947'de Nazik el Melaike ve Bedr Şakir al Sayyab'ın yayımladıkları iki deneysel şiir *Tafila* Akımı'nın çıkış noktası oldu. Bu şiirler serbest vezinle, serbest bir kafiye düzeniyle yazılmıştı. Arap şiirinde liberalleşmeye işaret ediyordu. *Tafila* Akımı ya da *Irak Okulu* denen bu akım 1957 yılına kadar etkili oldu.

Tafila akımıyla öne çıkan gerçek şuydu: Modern Arap şiiri, geleneksel Arap şiirinden çok Batı şiirinden etkileniyordu.

Yirminci yüzyıl Arap şiiri üzerine birçok araştırması bulunan Salma Khadra Jayyusi Columbia Üniversitesi Yayınları arasında çıkan *Modern Arap Şiiri* kitabında modern Arap şiirini bakın nasıl tanımlıyor:

"Arap şairleri arasında hayata ve sanata karşı yeni bir bakış yayılıyordu. Şairler, bütün eski şiir okullarına saldırdılar. Şiirsel esinlenme için kendi edebiyatlarının ötesine daha çok bakmaya, yabancı şairlerin deneyimlerinden, son yüzyıllarda Batı'da gelişmeye başlayan şiir kuramından yararlanmaya başladılar. Ellilerde ve altmışlarda yazılan Arap şiirlerinde Pound, Eliot, Edith Sitwell, Rilke, Lorca, Rimbaud, S. J. Perse, Eluard, Aragon, Yeats, Auden, Pablo Neruda ve Nazım Hikmet'in etkileri görülür."

Ellilerin ortasında el Melaike, el Sayyab, Abdulvahap el Beyati ve Bülent el Haydari daha esnek biçimlere ulaştılar. El Sayyab'ın 1953 yılında Kuveyt'te sürgündeyken yazdığı 'Yağmur Şarkısı'nın 1954 yılında Beyrut'ta *El Adab* dergisinde yayımlanması, Sayyab'ı bir anda kuşağının önde gelen şairi yaptı, bütün dikkatleri *Tafila* hareketine çekti.

Amerika'da bulunan Yusuf el Hal 1955 yılında ülkesine döndüğünde, Arap yayın dünyasında çağdaş şiire ayrılmış bir dergi bulunmadığını gördü. El Hal, genç şairleri çevresine toplayarak 1957 yılında *Macalla* Şiir Yayınevini ve *Şiir* dergisini kurdu. Bu tarih, 1967'ye kadar etkili olacak olan *Macalla* Akımı'nın (*Suriye Okulu*) başlangıcıydı. *Şiir* şairleri arasında, Yusuf el Hal, el Sayyab, Adonis, Unsi el Hac, Şevki abi Şukru, Fuad Rifki, Muhammed el Maghut, Cabra İbrahim Cabra, Tevfik Sayig, Halil Havi, Riad el Rayyes, Isam Mahfuz, Sadi Yusuf vardı. Ayrıca *Tafila* şairleri el Melaike ve el Haydari de *Şiir*'e sürekli yazdılar.

Şiir şairlerinin en önemli özelliği, klasik teknikleri sembolist, modernist, futurist, dadacı ve gerçeküstücü kuramlarla kaynaştırmalarıdır.

Şiir dergisi ayrıca başlıca Amerikalı ve İngiliz şairlerin Arap okurlarına tanıtılmasında da etkin bir rol oynamıştır. *Şiir*, 1964'te yayı-

mını durdurdu; 1967'de yeniden yayımlandı ve 1970'de tamamen sustu.

1967 Haziran Savaşında İsrail'in Arap ordularını silip süpürmesi Arap dünyasının kanını dondurdu. Beyrut'taki *El Adab* dergisi Ağustos 1967 sayısında Nizar Kabbani'nin *Gerileme Kitabına Dipnotları*'nı yayımladı. Şiir, hemen bütün Arap dünyasında yasaklandı. Yasaklanır yasaklanmaz da el altından bastırılıp dağıtıldı ve ezberlendi. Arap dünyasında ilk samizdat olarak bilinen bu şiir o günden sonra Haziran Edebiyatı (*El Adab el Huzarani*) diye bilinen akımı doğurdu. İsrail yenilgisinden etkilenen Mahmud Derviş, Semih el Kasım, Fadwa Tukan, Raşid Hüseyin, Muin Besseiso, Salah Niyazi ve birçok şair bu akım çerçevesinde yeni bir Arap kimliği arayışına girmişlerdi. Direniş Şairleri de denen bu akımın temsilcileri, Arap tarihine ve kültürüne eğilerek şiir mirasından yararlanmış, dil ve biçimde de yenilikler getirmişlerdir. Gözlerinin önündeki perde kalkan Araplar, bu dönemde Mahmud Derviş, Semih el Kasım ve Raşid Hüseyin gibi şairlerin yapıtlarıyla buluştu.

Haziran şairleri, klasik Arap şairlerinin bile Suudi, Suriyeli, Iraklı diye gösterildiği bir ortamda Arap kültürünü bir bütün olarak görüp bunun savaşımını verdiler. Haziran Akımı 1982 yılına kadar etkisini sürdürdü.

1982 Araplar için çok acı bir yıl oldu. 1982 Haziranında İsrail Lübnan'a girerek Beyrut'u işgal etti. Beyrut, Arap kültürü için çok önemliydi. Mısırlı, Iraklı, Suriyeli, her ülkeden Arap şairler Beyrut'a sığınıp, sansür korkusu olmadan yapıtlarını yayımlayabiliyorlardı. Şairler için Beyrut, Arap kültürünün birliğini simgeliyordu. Beyrut, İsrail'in işgal ettiği ilk Arap başkentiydi. Beyrut'un yıkımı Arap kültürü üzerinde derin izler bıraktı. İşgalle birlikte Arap şiirinde *Beyrut* Akımı adı verilen yeni bir şiir akımı doğdu. İsrail işgalinde yazılan bu şiirlerde üç imge göze çarpar: Cadde, çöl ve deniz. Sadi Yusuf, işgal altındaki Beyrut caddelerini anlatır. Adonis'in 'Çöl' uzun şiiri uygar bir kentin moloz yığınına dönüşmesini betimler. Deniz imgesi Derviş'in son şiirlerinde yer alır.

Beyrut'un işgaliyle Arap şiiri kanadı. Şairlerin bir bölümü işgal altındaki topraklarda kaldı. İzlenmeyi, hapsi, işkenceyi, ölümü göze aldılar. Bir bölümü, şiirleri yaralı Avrupa'ya sığındı. Bir sürgünlük daha vardı sırada. Bu kez bir Arap ülkesine değil, yabancı topraklara sürgüne gidiyorlardı. Kum taneleri gibi saçıldılar: Kabbani Londra'ya, Adonis Paris'e...

1940 sonrası Arap şairleri, *Muhacir* şairlerden çok daha büyük sorunlarla yüzyüze geldiler. Öncekiler yabancı bir ülkede olmanın deneyimini dizelere döküyorlardı. Çağdaş şairler ise kendi ülkelerinde yabancı olmaya göğüs germek zorunda kaldılar. *Muhacir* şairler, ülkelerine uzaktan bakarken, çağdaş şairler olup biteni içerden izlediler, duvarların çatladığını gördüler. Bir bütün olduğuna inandıkları Arap yurdunun önce cetvelle çizilerek ülkelere bölündüğünü sonra ülkelerinin savaşlar, iç savaşlar ve hükümet darbeleri altında ezildiğini gördüler. Muhacir şairlerin büyük ölçüde etkilendiği Abbasi şairi Ebu Nuvas (762-813), şu dizeleri sanki 50 sonrası bir Arap şiir dergisi için yazmış gibiydi: *Şimdi maymunların çağı/ Hadi siz de boyun eğin onlara.*

Sürgün, çağdaş Arap şairlerinin 'yurdu' oldu. Yüzyılın başında *Muhacir* şairlerle başlayan Modern Arap şiiri, yüzyıl sona ererken sürgündeki Arap şairleriyle sürüyordu...

Arap şiirinin dönüm noktaları, akımların başlangıç tarihleri, siyasal tarihle, 'savaş tarihiyle' paralellik gösterir. Arap tarihinde son elli yılın önemli tarihleri nelerdir?

1948 'Felaketi' (İsrail'in kuruluşu), 1967 Haziran Savaşı, 1970 Ürdün İç Savaşı, 1975'de başlayan Lübnan İç Savaşı, 1980'de patlak veren İran-Irak Savaşı, 1982'de İsrail'in Lübnan'ı işgali ve bir dizi katliam: 1948 Dayr Yasin, 1956 Kufr Quasim, 1976 Tel el Zaatar, 1982 Sabra ve Şatilla. Yukarıda gördüğümüz edebiyat tarihi de bu savaşların bir izdüşümü sanki.

Toplumsal çalkantılarla dolu bir ortamda yaşadı işte Nizar Kabbani. 1923 yılında Suriye'de dünyaya geldi. Zengin bir ailenin çocuğuydu, Şam Üniversitesi'nde hukuk okudu. Dışişlerinde çalışmaya başladı. Suriye'yi birçok Avrupa ve Asya başkentinde diplomat olarak temsil etti.

İlk kitabı *Esmerim Anlattı Bana* (1942) henüz on dokuz yaşındayken yayımlandı. Bu kitabıyla kazandığı şöhreti hiç azalmadı; her yeni yapıtıyla arttı. Kabbani bir süre diplomatlık yaptıktan sonra yönetimle uyuşamadığı için istifa etti. Lübnan'a yerleşerek kendi yayınevini kurdu.

Kırklarda, Arap ülkesinin büyük aşk şairi oldu. Önceleri erkeksi bir havada yazdığı şiirler giderek kadın özgürlüğünü savunan, "feminist" diye nitelenen şiirlere dönüştü. Savaşların gölgesi altında, sert söylemlerin hâkim olmaya başladığı Arap şiiri, düğün dernek şarkılarını bırakmış, öfkelerini söze dökerken Kabbani uzun süre aşk şiirlerini, erotik şiirlerini yazmaya devam etti. Anlaşılabilir sözcüklerle, fakat ustaca örülmüş dizeleriyle.

Ama her şeyin bir sonu vardır. 1967 savaşından hemen sonra *Gerileme Kitabına Dipnotları* Arap dünyasına bir bomba gibi düştü. Kabbani bu uzun şiirinin bir yerinde *Kederli yurdum/ Ne çabuk dönüştürdün/ Beni aşk ozanından/ Hançeriyle yazan bir ozana* diyor. Dilinin en büyük aşk şairi, en sakıncalı Arap şairi oluverdi bir anda. *Haziran* Şiir Akımıyla Arap şiirinde çağ açıcı bir rol oynadı.

Kabbani'nin şiirleri o günden sonra iki ana temada yoğunlaştı; ilki, kadın-erkek ilişkilerinin bütün boyutlarıyla ele alındığı, özellikle coşkunlukla işlediği aşk temasının öne çıktığı şiirler; ikincisi, Arap toplumsal ve siyasal yaşamının yüksek sesle eleştirildiği, insan haklarının ve onurunun çeşitli biçimlerde baskı altına alınmasına direndiği şiirleri.

67 savaşından sonra Araplar, kendilerini sarsan şokun etkisiyle geçmişlerini reddetmeye eğilimliyken, Harun Reşid'i olumsuz bir tipleme olarak kullandığı, tarihe göndermeler yaparak bugünü eleştirdiği siyasi şiirleri büyük ilgi gördü.

Kabbani kullandığı temaların yanı sıra, şiir dilinin ve imgelerin yenilenmesinde de büyük adımlar attı, anlaşılabilirliğin şiirsel yetkinlikle çelişir olmadığını ve onu ortadan kaldırmadığını da gösterdi.

Kabbani gerek 1950'lerdeki şiirde sadeleşme hareketinde, gerekse 1967'deki Altı Gün Savaşı'nın ardından patlayarak çığ gibi artan politik şiirde Arap şiirinin yol gösterici olmuştur.

Yayınlanmış otuzdan fazla şiir kitabı vardır: *Nizar Kabbani'den Şiirler* (1957), *Yeşil Bir Lambadır Şiir* (1964), *Geçkin Bir Kadının Güncesi* (1968), *Aşk Kitabı* (1970), *Yüz Aşk Mektubu* (1972), *Yasak Şiirler* (1972).

O, ansiklopedilerde madde başı artık:

Nizar Kabbani (1923 Şam-1998 Londra). Suriyeli (?), Lübnanlı (?) Arap şairi. Aşk ve kavga şiirleri yazdı. Onuruyla yaşadı. Sürgünde öldü... ◆

"Şaşkın sana ne dedim, sen ne yaptın!"

MERVE EROL

Gökhan Aya-Münir Tireli
Bir Erkin Koray Kitabı
Ada Müzik, 1998, 187 s.

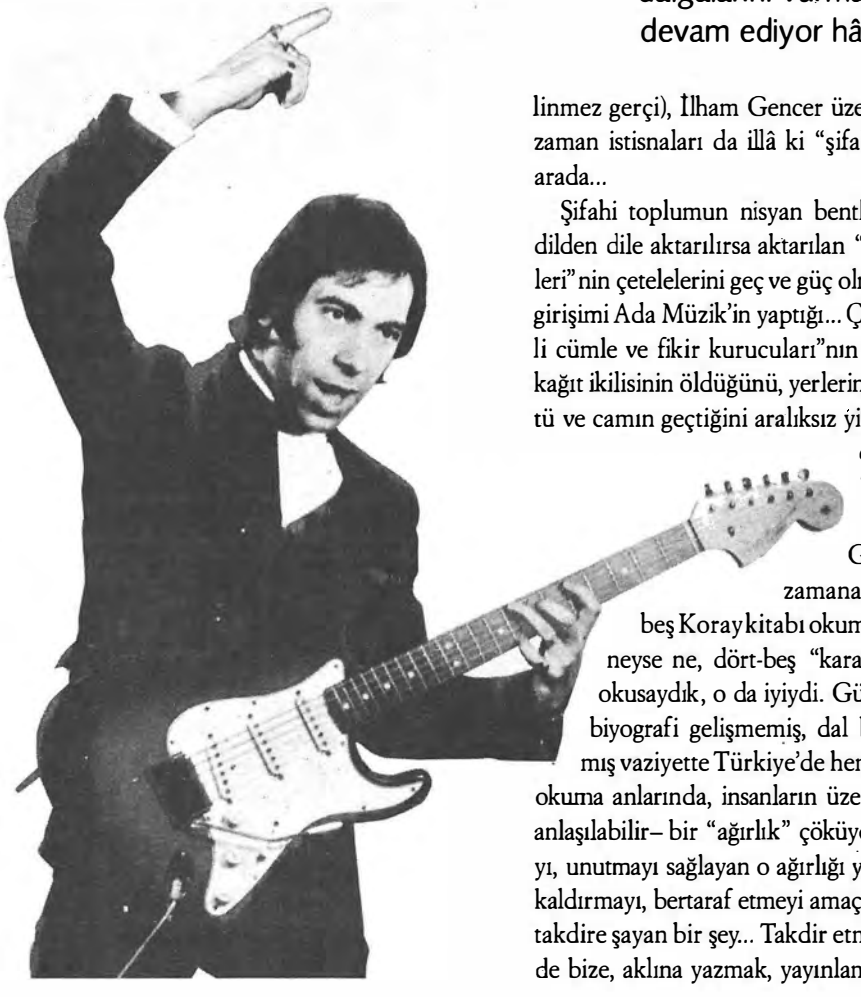
•

Gökhan Aya
Bir Cem Karaca Kitabı
Ada Müzik, 1998, 191 s.

Resmî, gayrıresmî, devletçi, sivil, toplumsal, kişisel vs. her türlü tarihin popüler atardamarı olabilmiş iki "hayat" üzerine tam teşekküllü bir kitap yayınladıysanız, eseriniz hakkında yazılacak bir yazının "toplumsal hafıza" üzerine fikir oklarıyla başlaması nereden baksanız kesindir. Öyle de oldu nitekim. Gökhan Aya'nın, ilki Münir Tireli'yle imece, ikincisi solo çalışması *Bir Erkin Koray Kitabı* ve *Bir Cem Karaca Kitabı* üzerine çeşitli yazılı medya organlarında kaleme alınan yazıların galiba eksiksiz hepsi, "bu toprakların belleksizliği" üzerine bir-iki cümleyle açıldı. Bu yazıyı da öyle olmuş, "belleksiz"likle başlamış sayın.

Ama bu toprakların iyi-kötü bir belleği var, kimi durumlarda. İlk cümlenin bazı ibarelerine başvuralım: Gayrıresmî ve popüler... Adnan Menderes üzerine sürü sepet yazı, kitap vs. bulabilirsiniz de (ne kadarı doğru ve gerçektir bilinmez gerçi), İlham Gencer üzerine zor. Eski zaman istisnaları da illâ ki "şifahi" oluyor bu arada...

> Sonuçta, Koray hakkında bir 'müzik kitabı' var elimizin altında, ama bir 'güzel okuma', bir 'hikâye kitabı' yok. Erkin Koray, 'hikâyemizi bir anlatsak, zamanın beyni durur, denizler kurur' diyordu ya, denizler dalgalarını vurmaya devam ediyor hâlâ.



Şifahi toplumun nisyan bentlerini yıkmak, dilden dile aktarılırsa aktarılan "hayat çizelgeleri"nin çetelelerini geç ve güç olmadan tutmak girişimi Ada Müzik'in yaptığı... Çeşitli "kuvvetli cümle ve fikir kurucuları"nın mürekkep ve kağıt ikilisinin öldüğünü, yerlerine canlı görüntü ve camın geçtiğini aralıksız yineledikleri bu çağda, geç, Türkiye için güç bir iş... Geç, çünkü şu zamana kadar dört-beş Koray kitabı okumalıydık. Kitap neyse ne, dört-beş "karakterli" söyleşi okusaydık, o da iyiydi. Güç, çünkü hem biyografi gelişmemiş, dal budak sarmamış vaziyette Türkiye'de hem de yazma ve okuma anlarında, insanların üzerine –belki de anlaşılabilir– bir "ağırlık" çöküyor. Unutulmayı, unutmayı sağlayan o ağırlığı yazıyla ortadan kaldırmayı, bertaraf etmeyi amaç edinmek bile, takdire şayan bir şey... Takdir etmek de herhalde bize, aklına yazmak, yayınlamak gelmeyenlere düşüyor...

Erkin Koray kitabı, "dünyaya gözlerini açmak", Cem Karaca kitabı "Dünya'ya gelmek" fiilleriyle açılıyor. (İkincisinde tashih var. İlkokulda, ortaokulda, kimsenin bir şey okumadığını gördüklerinde, bize "kitap okuyun, gramerinizi, telaffuzunuzu, aklınıza ne geliyorsa her şeyini düzeltirsiniz" derlerdi. Galiba biraz zor. Pek çok başka kitap bir yana, sadece bu iki kitap, değil tashih, redaksiyon masasına dahi adım atmamış durumda. Neşet Ruacan'a Neşet Ertaş demeleri dışında çok ciddi sorunlar doğurmuyor ama, rahatsız ediyor.)

Her iki kitabın da "intro"sunda "editörden" ve "yazardan" bölümleri var ya, bu iki "açıklama metni"ni geçip mevzubahis giriş cümlelerine varırsanız, Erkin Koray'da değilse bile, Cem Karaca kitabında gözlerinizi karartıp irkilmeniz mümkün: "Bağımsızlığını savaşarak kazanmış, parçalanıp bir daha toparlanamama tehlikesini savaşarak edip yepyeni bir rejimin temelleri üstüne kurulan ülkelerini dur durak bilmeden çalışıp kalkındırmaya çalışan bir ulusun geleceğini yapılandıracak ilk kuşağın bir ferdi olarak 5 Nisan 1945'te Dünya'ya geldi Muhtar Cem Karaca." Düşük cümle. Aklınıza Akın Ok geldi, başa döndük, Doğu Perinçek "intro"su var mı diye, yoktu.

Erkin Koray kitabından alalım...

Kitap, Gökhan Aya'nın uzun yazısı üzerine bina edilmiş (ara başlık kullanılmamış, uzun makale, renksiz sayfalar işi zorlaştırıyor). Yazı, Koray'ın "dünyaya gözlerini açmasıyla" başlıyor, *Gün Ola Harman Ola* isimli son albümüyle nihayete eriyor. Aya, Erkin Koray'ın ne yaptığını plak plak anlatıyor: Şu tarihte çıkardığı şu 45'liğin B yüzü şarkısının şu bölümünde, gitarist nasıl bir ton tutturmuş da, basla davul gitarın altında kaç kaçlık bir ritm döşemiş... Bu şarkı tarihçesinin satır aralarına göz atarsanız, Erkin Koray'ın hayatı, geçirdiği evreler, düşünsel değişimler, nereden gelip nereye gittiği, nasıl bir adam –ve kim– olduğu hakkında küçük, ama çok küçük ipuçları bulmanız mümkün. Aya, "Erkin Koray'ın Müziğine Genel Bir Bakış" isimli ikinci yazısında anlattıklarını toparlıyor, "genel bakıyor". Koray'ın bir vakitler kurduğu bir gruptan kimin ne zaman ayrıldığı-

nı –sadece isim vererek, o ismi vücuda getirmeyerek– söylemiyor bu sefer; bir külliyat, bir "bina" olarak Koray müziğinin değerini araştırıyor, tarihsel yerine oturtmaya çalışıyor. Ne çare ki, onun yazdıkları da havada kalıyor. Ne yazarsanız yazın, yemeğinizin içine ne koyarsanız koyun, bir makale, "araştırmacı gazetecilik"ten daha fakir, daha cansız ve tatsız kalıyor, böyle bir konuda.

Münir Tireli'ye ait "Erkin Koray veya Doğuda Bir Gündüz Düşü" başlıklı yazı, Aya'nın bitirdiği yerden almıyor, başa dönüyor, aynı şeyleri bir daha anlatıyor, kendi görüşlerini, yorumlarını Aya'dan daha fazla yazıya yedirerek... "Koray Konserleri" ve Jay Dobis imzalı "Erkin Koray: Bir Az Bilinen" isimli iki kısa yazıdan sonra *Roll* dergisinin Haziran 97'de yaptığı Erkin Koray söyleşisiyle kitap son buluyor; oturaklı, ciddi bir diskografi ve "Kim Nerede Ne Yapıyor?" bölümleriyle birlikte...

Bir Erkin Koray Kitabı'nı okumak için ilk sebep, müziğe, hatta daha ziyade sesin teknik içeriğine ilgi duymak, kulağa ulaşan müziğin bütününün parçalarını da merak etmek olsa gerek. Zira kitap, *Bir Erkin Koray Kitabı* değil de, "Bir Erkin Koray Müziği Kitabı" aslında. Bir şarkının incelenmesi bir sayfa tutabiliyor da, bir hatıranın, bir olayın aktarımı ayrıntısızlığa mahkum ediliyor, üzerinden şöyle bir geçiliyor. Öyle bir olay olduğunu biliyorsunuz artık ama, yaşamıyorsunuz, "hayat"a yediremiyorsunuz. Bir "müzisyen altkültürü"nden bahsederken Tireli, diyor ki: "Günümüzde çok şaşırtıcı bir işbirliği gibi görünen Orhan Gencebay ve Erkin Koray'ın birbirlerinin birkaç plağında çalmaları, sürecin tamamı gözönüne getirilince buzdağının yalnızca üst tarafını oluşturuyordu." Oluşturuyordu ama, buzdağının alt tarafı bu kitapta yok. Abdullah Nail Bayşu, Vedat Yıldırımbora ismen var, anılar, anlar yok. Müzik var, hayat yok. Eser var, eser sahibi yok.

Şarkıların mikroskop altına konulması, "şurda şu var, burdaki gitar şöyle güzel" diye kayıt tutulması o kadar da kötü bir şey değil tabii. Kötü değil ama, gönül doyurucu, ilgi çekici de değil. Şarkıyı dinlerken ne dinlediğinizi, dinlediğinizin iyi mi kötü mü olduğunu zaten biliyorsunuz. Hele ki Koray şarkılarını herkes yıllardan beridir nota nota biliyor. "Şaşkın"ı bir de kağıttan dinlemek, insanı ister istemez şarkıdan uzaklaştırıyor, olmamış, olmayan bir hayali ses hakkında "yaratılmış" bir yazı okuyorsunuz gibi geliyor. Birinin kalkıp da –"Şaşkın" hakkında mesela– "bakın, bu şarkı çok güzel" demesi, insanda çok okuma hissi uyandırmıyor açıkçası. "Hikâyesiz", "hayatsız", cansız bir müzik tarihi de havada kalıyor; ne olursa olsun, bahsedilen ses güzel bir melodiye dönüşemiyor. Bir ara Koray içkiye fena sardırmış, nedeni, nasılı hiç anlatılmıyor. Ya da mesela: "Koray bu albümü yapmak istiyordu. Kararlılığını, kariyerinin en ilginç eylemlerinden biri olarak altı çizilecek bir işe atılmakla gösterdi: İstanbul'da H.C. Restaurant adlı bir pizza restoranında belirli akşamlar çıkmaya başladı. Bir zamanlar plak listelerinin başından inmeyen, hard rock konserleri hınca hınç dolan Erkin Koray'ın bu pizzacıda yeni albümün finansmanı için piyano eşliğinde şarkı söyleme teklifine "evet" demesi, anlatılması çok güç bir kişisel özverinin ve gerçekten üstün bir müzisyenlik hassasiyetinin açık delilidir!" İyi de, ne? O yaşanılanların Koray'ın hayatındaki duygusal fay hattı nerede?

Yine de bütün bunlar, kitabın kütüphaneye konulmasına, zaman zaman açılıp bakılmasına engel teşkil edecek bir şey değil. Sonuçta, Koray hakkında bir "müzik kitabı" var elimizin altında, ama bir "güzel okuma", bir "hikâye kitabı" yok. Erkin Koray, "hikâyemizi bir anlatsak, zamanın beyni durur, denizler kurur" diyordu ya, denizler dalgalarını vurmaya devam ediyor hâlâ. Koray'ın yolculukları, arabeskçilerle, rock'çularla ilişkileri, yaşanan onca yıl, onca neşe, ağırlığınca acı hâlâ yazılmayı ve –ısrarla– okunmayı bekliyor. Az rastlanan, mücevher değerinde bir hayat, bir tarih çünkü Koray'ın ardında bıraktığı ve sürdürdüğü... Zor bir iş tabii, onun hakkında böyle kapsamlı bir "tarih" ve "hikâye" kitabı yazmak, görüp görülebilecek en ketum insanlardan biriyken.

Cem Karaca bu açıdan daha şanslı. Kayıt cihazını önüne koysanız, anlatır da anlatır, yorulmaz, saklamaz. Ne çare ki, *Bir Cem Karaca Kitabı* da bir "müzik kitabı", arşivlik bir başvuru malzemesi. Ele alınan şeyler "okumalık" değil, "dinlemelik" şeyler çünkü.

Halbuki Cem Karaca, kişisel tarihi yazılırken bir toplumsal tarih yazımına da yol açacak, sivil bir memleket tarihi birikimine büyük katkıda bulunacak çok önemli bir kişilik. Ayrıca, aynı Koray gibi, bir –ve birden çok– "insanlık durumu"na da tekabül ediyor tüm çarpıcılığıyla. Her insan gibi bir insan o da ama, pek çok insandan daha fazla kitaba dönüşme, yazıya akma, diğerlerine aktarılına özelliklerini de yıllarla beraber biriktirerek...

Dönem dönem Cem Karaca, dönem dönem Türkiye demek... Ve her dönemi Karaca'nın, birbirinden enteresan, birbirinden yüklü "hayat bilgileri"yle dolu, boş yok gibi. "Emrah" (1967 Altın Mikrofon) öncesi Cem Karaca hayatı, hepi topu 10 sayfa tutuyor. O sayfaların da hepsi, Karaca'nın müziğe bakışıyla, kimlerle ne çaldığıyla örülü. Onlar olsun da, gençliği hangi duygularla, nasıl bunaltılarla, ne biçim umutlarla, kırıklıklarla geçti? Karaca'nın alışkanlıkları nasıl bir ortamda kemiklendi? Çocuk Karaca'yla bugün bizim gördüğümüz Ka-

Yeraltı Dörtlüsü, 1970: Erkin, Aydın, Ataman ve Sedat

Karaca, Edirdahan'ın Safinaz LP'indeki kadrosu (1978)

> Halbuki Cem Karaca, kişisel tarihi yazılırken bir toplumsal tarih yazımına da yol açacak, sivil bir memleket tarihi birikimine büyük katkıda bulunacak çok önemli bir kişilik. Ayrıca, aynı Koray gibi, bir –ve birden çok– 'insanlık durumu'na da tekabül ediyor tüm çarpıcılığıyla.

raca arasındaki bağ ne?

Ya da, Apaşlar zamanında, Karaca beyaz çerçeveli "lolita gözlükleri"yle takılırken, nasıl insanlar nasıl kulüplere gidiyorlardı, İlham Gencer'e nerede, Ruhi Su'ya nerede rastlıyorlardı? Apaşlar konserine kimler giderdi? Kardaşlar ve Moğollar zamanında, Cem Karaca'nın, Ünol Büyükgönenç'in, Taner Öngür'ün vs. anlattıkları haricinde hiç mi bir şey yaşamadılar? Onlar da o kadarını anlatmasalar, ne olacaktı?

Sonra, Karaca'nın Dervişan zamanları... İnsan ister istemez merak ediyor, "siyaset"i neydi Cem Karaca'nın, kimlerle, ne üzerine, hangi "yöntem"le tartışmalar yapardı, hangi örgütlerin gecelerine çıkardı? Sokakta ve sahnede ne giyerdi, sahnede neler anlatırdı? Ana babası ne diyordu bu işlere? "Halkın sesi iken 'solun sesi' olmuştu, solun sesi iken hangi solun sesi haline gelmişti?" Halkla beraber halkın sesi olmaya karar vermişken, hangi ruhsal ve düşünsel gerginlikler, iç çatışmalar onu bu noktaya getirdi?

Taner Öngür anlatıyor: "Cem bana ikide bir de 'nihilistsin sen' diyordu. Vakti zamanında devamlı yabancı plak toparlıyordum. Cem inanılmaz bir şovenist devrimci yaklaşımla 'Sen vatan hainisin. Bunlara para yatırarak emperyalistleri besliyorsun' diyordu." Ve ekliyor: "Ama aslında güzel bir dönemdi. Cem'in teknesiyle Marmara Denizi'nde turlamalarımız, sonra sahneye çıkıp çalmalarımız, tabii ki Asit Orhan!"

Sonra Edirdahan, Almanya... Bir değil, birkaç kitaba bedel bir "insanî boyut" katıyor birdenbire Karaca meseleye. 12 Eylül'den sonra Almanya'da bir plakçı açıyor, geçinebilmek için. Derken, vatandaşlıktan çıkarıldığı haberi geliyor: "Karaca'nın vatandaşlıktan çıkarılması Almanya'daki yaşantısını da etkiledi. Zaten zar zor giden dükkân, malûm haberden sonra iyice zarara girmeye başlamıştı. Dükkânı kapatmayı düşündüğü günlerden biri senet tahsili için gelen yetkili kişiye 'Şurada sıralı tüm kasetler, plaklar borcumu karşılıyor mu?' demiş Karaca: 'Evet karşılar' yanıtını alınca aldım senedi 'bu iş tamamdır' diyerek yırttım. Adama da 'ne alırsan al' dedim; yanımdaki çocuğa da kasada kalmış yirmi-otuz mark'ı verdim, 'sen de gidebilirsin' dedim. İkisi de çıktıktan sonra dükkânın içinden kapattım kapıyı, 'kapalıdır' levhasını dışarı çevirdim ve sigaramı yakarak içeride öylece oturdum."

Tabii, Gökhan Aya'ya haksızlık etmeyelim, bu cümleleri, bu hikâyeleri de yaşayanların ağzından o aldı, o derleyip toparladı sonuçta. Ama ne olurdu, bunlara ulaşmak için bizi tuhaf "şarkı çözümlemeleri" koridorlarına sokmasaydı?..

Bütün fikrî neticeleri yaşanılanlardan çıkarmak hem çok daha kolay, hem de okuyucuya haksızlığı önlüyor. "Okuyucu" dediğimiz varlık da, okuduğunu anlamaya muktedir elbette. Hiçbirimizin üst perdeden yazılmış makalelere, "irdelemelere" ihtiyacı yok, bir Erkin Koray ya da Cem Karaca kitabında en azından.

Bir Erkin Koray Kitabı ve *Bir Cem Karaca Kitabı*, "son tahlilde", gerekli iki kitap. Kalkıştıkları işten dolayı Aya ve Tireli'yi kutluyoruz ama, bundan sonra yazacakları "hayat hikâyeleri"nde naçizane tavsiyelerimize şöyle bir göz atmalarını da rica ediyoruz. Kendileri için de daha iyi olacak, bizim için de...

◆

ROLL
ÖZEL SAYI No: 3
MAYIS-HAZİRAN
tom waits, the who, mazhar fuat özkan, iggy pop, léo ferré, ben harper, özdemir erdoğan, mirkelam, beck, georges moustaki, sting, björk, paul weller...
express sayfalarından gelip geçenler...

Catherine Gavin
AŞKTA ve SAVAŞTA MUSTAFA KEMAL
4. BASKI
YENİ KİTAPLARIMIZ
✓ Kör Parmağım Gözüne / Arzu Yılmaz
✓ Süleyman Bey Çocuğu / Altay Martı
✓ Çerkesya / Leonti Lyulye
Çiviyazıları Tel: (0216) 349 98 41 - 349 98 05
Fax: (0216) 347 05 62 - 347 34 64

HASKÖY'DE JUDEO-ESPANYOL, FRANSIZCA VE TÜRKÇE:

İstanbul Yahudilerinin değiştirilen dili

MARC DAVID BAER

Haliç kıyısında bir mahalle olan Hasköy'de yaşananlar Osmanlı Musevilerinin kültür ve dil tarihinin küçük bir kopyası sayılabilir. Musevilerin yüzyıllarca yoğun olarak oturduğu bir mahalle olan Hasköy hakkında Evliya Çelebi üç yüz yıl önce şunları yazmış: "Hasköy'de yirmi cemaat Yahudi ziyade olup cümle on bir bin Yahudi oldu derler. Bu şehr-i Selanik'dir yahud Arabistan'da Sıfat şehri gibi ta'ife-i Yahud ile malamaldır(dopdolu)." (Orhan Şaik Gökyay, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, Topkapı Sarayı Bağdat 304 Yazmasının Transkripsiyonu-Dizini, I. Kitap: İstanbul, YKY, 1996). Bu ünlü Osmanlı gezgin ve yazarı "Yahudiler" derken acaba ne demek istemişti? Evliya Çelebi'nin yaşadığı günlerde tutulmuş mahkeme kayıtlarına göre Hasköy'de Museviler pek çok farklı kültür ve dil gruplarından oluşuyordu; Karai Musevileri, Rumca konuşan Bizans Musevileri, Arapça konuşan Mısır Musevileri, Yidiş dili konuşan Bulgar, Alman, Macar Musevileri, Sicilya ve İtalya'nın diğer bölgelerinden gelmiş Museviler. (Burada adı geçen Karai Musevi mezhebi diğer Museviler gibi *Tevrat*'ı kabul eder, ama diğer Museviler tarafından kabul edilen *Tevrat*'ın *Talmud* isimli tefsirini kabul etmezler.) Bütün bu gruplar on altıncı yüzyılın başında İber Yarımadası'ndan gelen İspanyolca ve Portekizce konuşan Musevilerden çok daha önce Hasköy'de oturmaktaydılar.

Çeşitli demografik nedenler ve yangınlarda daha çok İspanyol Musevilerinin değil de öbür grupların havralarının yanması gibi şanssızlıklar nedeniyle İspanyol Musevileri, zamanla burada baskın oldular ve İstanbul Musevileri arasında bir Judeo-Espanyol kültürü yarattılar. (Aron Rodrigue ve Esther Benbasa, *The Jews of the Balkans: The Judeo-Spanish Community 15th to 20th Centuries*, New York, 1995). Bir zamanlar Rumca, Arapça ve Yidişçenin sık sık duyulduğu Hasköy sokaklarında geçerli dil artık Aragon, Katalan ve Kordova bölgelerinden gelen Ortaçağa ait Judeo-Espanyolcaydı. Hasköy'deki Musevi evleri ve havralarını bundan sonra İspanyolca şiirler, şarkılar, dualar, küfürler, şakalar ve sözler dolduracaktı.

On dokuzuncu yüzyılın sonları, yirminci yüzyılın başlarında Musevi cemaatinde ve tüm Osmanlı'da meydana gelen değişiklikler Museviler için İspanyolcanın tartışılmaz yerini sarsmıştı. On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Fransız Musevilerinin Hasköy'de okullar açmasının bir kuşak ardından, Fransız dil ve kültürü burada egemenliğini göstermeye başladı. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında ise Hasköy Musevileri Türkçe konuşmaya başladılar. Osmanlı ve Türkiyeli Musevilerin geçtiğimiz iki yüzyılda yaşadıkları bu kültür ve dil değişiklikleri hakkında üç kitabın Türkçe çevirisi ve bir Türkçe kitap birbiri ardına yayımlandı. Bu kitaplar her ne kadar Osmanlı ve Türkiyeli Museviler hakkında pek çok konuya değinseler de tümünün ortak noktası, Musevilerin yaşadığı dil değişimi ve bunun kültürel kimlikleri üzerine etkileri üzerinde durmaları.

Aron Rodrigue'in *Türkiye Yahudileri'nin Batılılaşması: "Alliance" Okulları, 1860-1925* kitabı Fransız Alliance Israelite Universelle (Evrensel Yahudi Birliği) okullarının Osmanlı Musevileri üzerindeki etkilerini ayrıntılı bir araştırmayla inceliyor. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransız Musevileri ezilmiş, cahil ve Osmanlı toplumundan izole olarak gördükleri Doğulu Musevileri 'medenileştirme' ve sosyo-ekonomik durumlarını iyileştirme görevini üstlendiler. Fransız Musevileri bunun için 1860'da Osmanlı topraklarında Alliance okullarını kurdular. 'İhtiyacın' en yoğun olduğu Musevi topluluklarının yaşadığı yerlerde açılan bu okullar sayesinde Musevilerin 'aydınlanması' ve içinde yaşadıkları toplumda saygıdeğer bir rol almaları amaçlanıyordu. Osmanlı Musevilerini medenileştirmek ve eğitimi 'tutucu' hahamların kontrolu altından çıkarmak isteyen Alliance okulları Musevi çocuklara meslek, Türkçe, Fransızca, İbranice ve 'aydınlanmış' Musevilik hakkında eğitim verdi. Medenileştirme görevini yerine getirmek amacıyla 'Alliance' elli yılda onbinlerce genci yüzlerce okulda okuttu. 1867 senesinde İstanbul'un Kuzguncuk, Balat ve Ortaköy semtlerinde Alliance okulları açıldı. Bu okullardan iki tanesi de Hasköy'de açılmıştı.

Aron Rodrigue
Türkiye Yahudilerinin Batılılaşması: 'Alliance' Okulları 1860-1925
Çeviren: İbrahim Yıldız
Ayraç Yayınları, 1997, 350 s.

•

Liz Behmoaras
Kimsin Jak Samanon
Sel Yayıncılık, 1997, 154 s.

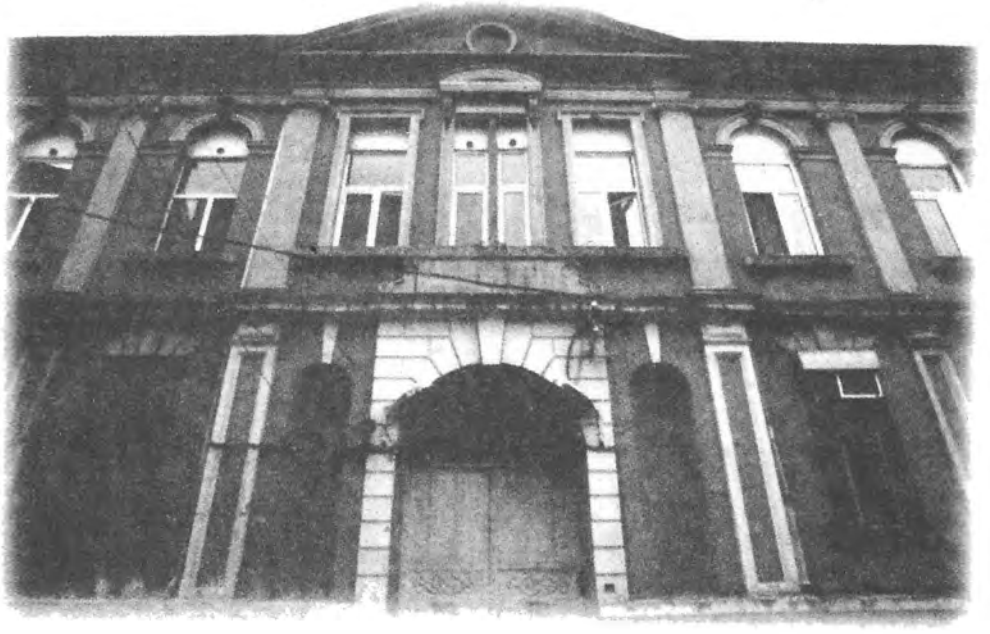
•

Jacob Landau
Tekinalp: Bir Türk Yurtseveri 1883-1961
Çeviri: Burhan Parmaksızoğlu, İlhan Pınar, Oya Engin, Natali Medina
İletişim Yayınları, 1996, 432 s.

•

Avner Levi
Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler
Redaksiyon: Rıfat Bali
İletişim Yayınları, 1996, 208 s.

Osmanlı Musevilerini medenileştirmek ve eğitimi 'tutucu' hahamların kontrolu altından çıkarmak isteyen Alliance okulları Musevi çocuklara meslek, Türkçe, Fransızca, İbranice ve 'aydınlanmış' Musevilik hakkında eğitim verdi.



Hasköy'deki Alliance okulu

Alliance okullarının, İspanyol kültürünün kısmen Fransız kültürüyle yer değiştirilmesinde etkisi çok büyük oldu. İspanyolcanın geri kalmış Ortaçağ Musevi geçmişini temsil ettiğini ve bu nedenle modern, medeni bir toplum için uygun olmadığını düşünen Alliance medenileştirme projesi İspanyolca yerine Fransızcayı tercih etmişti. 1880'lere gelindiğinde tüm Alliance okullarında İspanyolca konuşulması yasaklanmıştı ve bu kurala uymayan öğrenciler cezalandırılıyordu (Rodrigue, *s.135*). Fransızca eğitim gören pek çok Musevi bu okullarda okumuştu ve İspanyolca konuşmaya devam eden Musevilere küçümseyerek bakıyordu. Böylece Fransızca seçkin Musevilerin konuştuğu bir dil haline geldi ve İspanyolca ancak yoksul Museviler arasında konuşulan ve aşağı görülen bir dil olarak kabul gördü. Ayrıca Fransızca, bölgede ticaret dili de olduğu için Alliance okullarında okuyanlar bu yeni öğrendikleri dil sayesinde iyi işler bulabilir ve daha çok para kazanabilir hale geldiler. Bu sebeplerle Alliance okulları Museviler arasında ekonomik, dilsel ve kültürel açılardan kutuplaşmalara yol açtı.

Rodrigue'e göre Alliance okulları Fransızca konuşan ve laik bir Musevi burjuvazisi yaratmakta başarılı olup bu yolla Birlik'in Musevileri "aydınlatma" ve "yenileme" isteğini yerine getirmiş olsa da Musevilerin kendi milli kimliklerinden vazgeçip Türk kültürüne asimile olmalarını sağlayamamıştı. Bağımsızlıklarını kazandıktan sonra Fransız Musevileri davranışları, ahlâk kuralları ve dilleri ile diğer Fransızlar gibi olmak için uğraşmışlardı. Böyle yaparlarsa Fransız toplumunda eşit bireyler olarak kabul göreceklerine inanmışlardı. Fransız Musevilerinin Osmanlı Musevileri için harcadıkları tüm benzer çabalara rağmen onlar kendi etnik kimliklerini korudular ve Osmanlı toplumuna asimile olmadılar.

Behmoaras kitabı için bu çok uygun adı seçerek o günlerde Osmanlı Museviliğinden Türk Museviliğine geçenlerin karşılarındaki soruya okurun dikkatini çekiyor. Bu soruyu sormanın başka bir yolu da İstanbul'da oturup evde İspanyolca, havrada İbranice, okulda Fransızca ve sokakta Türkçe konuşan bir insanın kimliğinin ne olduğunu sormak.

Rodrigue'in argümanı pek çok açıdan tutarlı olsa da Musevileri ayrık tutmakta Alliance okullarının rolünü dikkate almıyor. Alliance, Osmanlı Musevilerini içinde yaşadıkları topluma dahil etmeyi amaçlamış olsa da bunun için çok uygun olmayan bir yol seçmişti. Fransızca bilmek Galatasaray Lisesi ve diğer seçkin okulların kapılarını Musevilere açmıştı ancak Osmanlı toplumunda egemen dil gene de Türkçeydi. Bu nedenle ister İspanyolca ister Fransızca konuşsunlar, Osmanlı Musevileri Alliance okullarının açılışından elli yıl sonra bile hâlâ toplumun bir parçası olamamışlardı.

Rodrigue'in kitabının İngilizce orijinalinde kullandığı "Türk Musevileri" sözünü doğru bir tanımlama olarak kabul etmek zor, çünkü 1920'lere kadar çok az sayıda Osmanlı Musevisinin ana dili Türkçeydi. Bu kişiler bile kendilerini Türk olarak kabul etmiyorlardı. Alliance okullarında yetişenlerden bazıları, Musevilerin yaşadıkları toplumda yer kazanmalarının yolunun ancak yaşadıkları toplum adına yapacakları miliyetçilikten ve dil asimilasyonundan geçtiğine inanarak iddialı bir şekilde, Osmanlıları ve Türkçeyi savunmaya başladılar. Böyle düşünenlerden biri de Liz Behmoaras'ın *Kimsin Jak Samanon* adlı kitabına konu olan Hasköy'lü Jak Samanon adlı bir Museviydi. Bu genç adamın biyografisi Osmanlı Musevilerinin İspanyolcadan, Fransızcaya ve daha sonra da Osmanlı Türkçesinden modern Türkçeye dönüşen kültür ve dil değişimini renkli bir şekilde anlatıyor. Jak büyürken ilk olarak İspanyolca öğrenmiş, ancak daha sonra Hasköy'de gittiği Alliance okulunda ve daha sonra Galatasaray Lisesi'nde öğrendikleri sayesinde Fransızca konuşmayı tercih etmeye başlamıştı. Daha sonra İttihat ve Terakki Partisi'nin yayınlarını okuyarak onların etkisinde kalan Jak, 1900 senesinde Tamim-i Lisan-ı Osmanlı Cemiyeti'ne katılarak Türkçenin savunucularından biri oldu ve kendi adını Yakub olarak değiştirdi.

Behmoaras kitabı için bu çok uygun adı seçerek o günlerde Osmanlı Museviliğinden Türk Museviliğine geçenlerin karşılarındaki soruya okurun dikkatini çekiyor. Bu soruyu sormanın başka bir yolu da İstanbul'da oturup evde İspanyolca, havrada İbranice, okulda Fransızca ve sokakta Türkçe konuşan bir insanın kimliğinin ne olduğunu sormak. Yakub için bu sorunun yanıtı açıktı; o bir Osmanlıydı. Tebaası pek çok farklı kültür, dil ve dinden oluşan bu imparatorlukta içinde bulunduğu duruma göre dört ayrı

dilden birini konuşmak beklenmeyen bir durum değildi. Yakub İbranice konuşan Siyonistlerin amaçlarına karşıydı, çünkü onun dileği Osmanlı'dan ayrılmak değil ona tümüyle entegre olmaktı.

Alliance okulunda okumuş olan Yakub'a göre Musevilerin topluma entegrasyonlarında karşılarına dikilen en büyük engel kendileriydi. Osmanlı Musevilerini toplumdaki yerlerini bir daha düşünmeye davet eden Alliance eğitmenlerinin hissettikleri hayal kırıklığını kendisi de yaşıyordu. Onlara göre yüzyıllar önce kovuldukları İspanya'daki evlerin anahtarlarını oraya dönme ümidiyle hâlâ saklayan bu insanların yaşadıkları toplumun bir parçası gibi hissetmelerini sağlamak neredeyse imkânsızdı. Yakub Osmanlı Musevilerinin içinde yalnızca kendilerine yer olan bir adada yaşadıklarını düşünüyordu. Ona göre Musevileri topluma dahil etmenin ilk ve en önemli basamağı Türkçe öğrenmek ve bunu diğer Musevilere öğretmekti. Okuldan aldığı eğitim sonucunda Yakub böylelikle Musevilerin Türklerle ilişkilerini düzenleyebileceklerine ve kendilerini bir grup olarak yeniden yaratabileceklerine inanıyordu. Ona göre "hürriyet, adalet ve müsavet (eşitlik)" ilkelerini yerine getiren Museviler ve Hıristiyanlar Müslümanlarla toplumda aynı yere sahip olabileceklerdi.

Behmoaras'ın romansı biyografisi bu ilginç konulara değiniyor ama ne yazık ki derinine inmiyor. Yaşanan hızlı kültür değişimi ve yüzyılın başında Hasköy'de yaşayan Musevilerin hayatları hakkında ilginç detaylara yer verilse de bu konular hakkında biraz daha bilgili okurda, bu kitapta daha pek çok şeyin yapılabileceği düşüncesini doğuruyor. Bu kitap kesinlikle yukarıda tanıtılan diğer akademik araştırmalara göre okuması çok daha keyifli ve kolay, bu nedenle bu dönem Musevi kültürünü öğrenmek isteyenler için mükemmel bir başlangıç.

Neden bazı Musevilerin Türk dili ve kültürüne sahip çıkılmasında öncülük ettiğini anlamak için okunması gereken bir kitap da Moiz Kohen veya nam-ı diğer Munis Tekinalp'in yazılarını konu edinen, Jacob Landau tarafından bir araya getirilen *Tekinalp: Bir Türk Yurtseveri, 1883-1961*. Bu kitabın yüzde sekseni Tekinalp'in yazılarından alıntılardan oluşuyor. Bu çalışmalarıyla Tekinalp, Türk vatanperverliği ve dilde ve kültürde Türkleştirme ideolojisinin kendi kuşağı Musevileri arasındaki en önemli teorisyen ve destekçilerinden biri oldu.

Kitabın ilk bölümünde Landau, okura Tekinalp'in hayatını, entelektüel dünyada yarattığı etkileri, çalışmalarını, Osmanlıcılık, Türkleştirme, Pan-Türkizm, Kemalizm, kültür, milliyetçilik ve Milli İktisat konularındaki düşüncelerini özetliyor. Aslında Makedonya'da Serres'de doğmuş olan Tekinalp, bütün on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı

Jak Samanon ve eşi

politik düşünürlerinin buluştuğu Selanik'te bir Alliance okulunda eğitim görmüş. Bu düşünürlerin arasında Osmanlıcılar, Türk milliyetçileri, Pan-Türkistler, Masonlar, Siyonistler ve sosyalistler bulunuyordu. Tekinalp hayatının kısa bir döneminde bütün bu düşüncelere yakınlık gösterdi, ancak 1908'den sonra kendisini yanlızca bir tanesine adadı: Türk vatanseverliği. Aynı yıl İttihat ve Terakki Partisi'nin aktif bir üyesi oldu ve 1910 senesinde Meclis-i Umumi-i Vilayet'in üyesi oldu.

Tekinalp'in çeşitli dillerde yazdığı pek çok kitap ve makaledeki ortak tema Türk vatanseverliği idi. Bu ideolojinin bir parçası olarak Musevilerin Osmanlı ve Türk dilini benimsemeleri için çok çalıştı. Bu nedenle Tamimi Lisan-i Osmani Cemiyeti'nin (Osmanlıcayı Yayma Cemiyeti) kurucusu ve başkanı oldu (Landau, *s. 15*). 1928'de Türk dilini geliştirmek amacıyla Milli Hars (Kültür) Birliği'ni ve 1934'te aynı amaçla Türk Kültür Cemiyeti'ni kurdu. Tekinalp'in Museviler arasında Türk dili ve kimliğini yaygınlaştırmak amacıyla yaptığı en ilginç çalışma, 1928 yılında yayımlanan *Türkleştirme* adlı eserindeki Evamir-i Aşara (On Emir)dir:

Özel isimleri Türkleştir.
Türkçe konuş.
Türkçe (en azından kısmen) ibadet et.
Okulları Türkleştir.
Çocuklarını devlet okullarına yolla.
Devlet yönetimine katıl.
Türklerin arasına karış.
Ayrımcılık ruhunu kökünden sök.
Ulusal ekonomi için kişisel sorumluluğunu yerine getir.
Haklarını bil (s. 47-8 ve 289-92).

Tekinalp kendi emirlerini ilk önce kendi uyguladı: 1928'de kendi Musevi ismi olan Moiz Kohen yerine Munis Tekinalp ismini aldı. Aynı yıl önde gelen Musevi entelektüellerinden ve Türk vatanperverlerinden Avram Galante, Tekinalp'inkilere benzer fikirleri savunduğu *Vatandaş Türkçe Konuş* adlı kitabını yazdı. Bu iki önemli Musevi entellektüel gayri-Müslimlerin kendilerini Türkleştirmeleri gerektiğini savundular. Onlara göre kendilerini Türk olarak tanımlayıp, Türkçe konuşan ve Türk kültürünü benimseyen Museviler gerçekten Türk olabilir ve bu milletin geleceğinde önemli bir rol oynayabilirlerdi. Tekinalp *Türkleştirme* adlı eserinde şunları yazmıştı: "Binaenaleyh Fransa'da Fransız, İngiltere'de İngiliz, İtalya'da İtalyan olan bir Musevinin Türkiye'de hemen bir Türk olmaması için hiç bir sebep yoktur" *(s. 288)*.

Tekinalp'in yazılarından oluşan bu kitabın tümünü okuyan dikkatli bir okur, Tekinalp'in Türk toplumunun Musevileri Türk olarak kabul edip etmeyecekleri sorusunu hiçbir zaman sormadığını fark edecektir. Tıpkı eğitim gördüğü Alliance düşüncesinin Osmanlı toplumunun Musevilere toplumda eşit bir konum vermeye razı olup olmadığını sormadığı gibi, Tekinalp de Musevilerin yeni Cumhuriyet'te eşit vatandaşlar olarak kabul edilmeme olasılığını göz önünde bulundurmamıştır. Alliance'ın savunucuları Fransa'da

Kim Korkar Bilgisayardan?

Türkiye'nin en popüler bilgisayar kitaplarından oluşan 'Kim Korkar...' serisi, herkesin hızla, kendi kendine, eğlenerek bilgisayar öğrenebilmesi için hazırlandı. Kim korkar bilgisayar kitaplarından?

Kim Korkar Hain Bilgisayardan?
Kim Korkar Windows 95'ten?
MS-DOS Sizden Korksun!
Photoshop
Internet Sizden Korksun!
Visual Basic
Kim Korkar Network'ten?
Kim Korkar Internet'ten?
Kim Korkar Windows'dan?
A'dan Z'ye C Kılavuzu
Word
Access
Kim Korkar Unix'ten?
AutoCAD
Kim Korkar Excel'den?
İleri Excel
İntel işlemcileri Mimarisi
CorelDraw 7.0

Pusula
YAYINCILIK ve İLETİŞİM LTD.

İstiklal Caddesi Büyükparmakkapı Sk.
Özgayret Apt. No:1/2 Beyoğlu/İstanbul
Tel-Faks: (212) 252 42 80
e-posta: pusula@doruk.net.tr

1789 Devrimi sonrasında görülen Fransız Musevilerinin Fransız toplumuna asimile olma sürecinin bir tekrarını hâlâ monarşik ve dini bir düzenle yönetilen ve tebaasının eşitliğe sahip olmadığı bir imparatorlukta yeniden tekrarlamaya çalıştılar. Yüzyıl başının devrimci fikirleriyle olgunlaşan Tekinalp de, Musevilerin kendilerini Türkleştirirlerse toplumda Müslümanlarla eşit bir konuma sahip olacaklarına inanmıştı. Fakat daha sonra olanlar Tekinalp'in umduklarından oldukça farklı bir şekilde gelişti. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Musevilerin kendilerini Türkleştirmeleri, toplumda bekledikleri kabulü görmeleri için gerekli ancak yeterli olmayan bir yoldu. Asıl gereken, Musevilerin Türk hükümeti tarafından onaylanmasıydı ve bu da bir türlü olmuyordu (Avner Levi, *Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler*).

Musevilerin kendi istekleri doğrultusunda başlattıkları İspanyolca yerine Fransızca, sonra da onun yerine Türkçeyi benimseme süreci Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkçenin zorla kabulüne dönüştü. 1923'te Maarif Vekaleti bütün azınlık okullarında, haftada en az beş saat Türkçe dil dersleri olmasını zorunlu koştu. Türkçe dersleri Eğitim Bakanlığı'na bağlı öğretmenler tarafından okutulacak, ancak öğretmenlerin maaşları okullar tarafından ödenecekti. Bakanlık tarafından belirlenen maaşlar zamanın diğer öğretmenlerinin aldığı maaşın üç kat fazlasıydı. (Levi, *s. 38*). Bu ağır mali yüke ek olarak, tüm azınlık okulları Tedrisat Vergisi ödemek zorunda bırakılmıştı. Türk öğretmenler ayrıca Tarih, Coğrafya ve Yurt Bilgisi derslerini de okutacaklardı. Bu derslerin öğretmeni olan Museviler böylece işlerinden ayrılmak zorunda kaldılar. Bütün azınlık okullarının müdürleri de Türk dili ve edebiyatı sınavından geçmek zorunda bırakıldı ve sınavda gerekli puanı alamayan müdürler görevlerinden alındı (Levi, *s. 69*). Aynı zamanda Alliance okullarında çalışan Fransızlar dahil bütün yabancı müdürler ve öğretmenler de işlerinden alındı.

Bu gelişmelerden bir yıl sonra, diğer tüm okullar gibi Musevi okulları da bağımsızlıklarını kaybettiler. 1924'te Milli Eğitim Bakanlığı, Musevi okullarına Türkçe mi yoksa İbranice mi eğitim vereceklerini sordu. Lozan Antlaşmasına göre azınlık okulları eğitimde kendi milli dillerini kullanabileceklerdi ve Bakanlık, Musevilerin milli dilinin İbranice olduğuna karar vermişti. Oysa, İbraniceyi günlük hayatında konuşan yalnızca bir avuç Siyonistti ve diğer Museviler İspanyolca veya Fransızcayı tercih ediyorlardı. Museviler eğitim için İbraniceyi seçmezlerse geriye kalan tek olasılık Türkçeydi. Bu kararı veren Milli Eğitim Bakanlığı, Musevi okullarının çoğunda eğitimin Fransızca verildiğini ve bu okulların kısa sürede İbranice eğitime geçmelerinin mümkün olmadığını biliyordu. Böylece Musevi okullarında eğitim zorla Türkçeleştirilmiş oldu. Yabancı bir örgüt olarak kabul edilen Alliance, İstanbul'da Musevilerle olan tüm çalışmalarını durdurmak zorunda bırakıldı. Bu da İstanbul'da Frankofon Musevi kültürünün sonu oldu.

On altıncı yüzyıla gelindiğinde İber yarımadasından İstanbul'a gelen Musevilerin Judeo-Espanyol dil ve kültürleri onlardan önce burada bulunan Bizanslı ve Rumca konuşan, Orta Avrupalı ve Yidiş dili konuşan, Mısırlı olup Arapça konuşan ve İtalya'dan gelip İtalyanca konuşan Musevilerin dil ve kültürlerine egemen olmuştu. Daha sonra İberli Musevilerin Judeo-Espanyolcaları yerini emperyalist bir tarzda hareket ederek Osmanlı Musevilerini tasarladıkları şekilde değiştirmek isteyen Fransız Musevilerinin çabaları sonucunda Fransızcaya bıraktı. Değişik kökenlerden gelen Hasköy'lü Musevilerden hiçbiri, on birinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar ne kendilerini Türk olarak kabul etmiş ne de diğer Musevi gruplarından öğrendikleri dillerden başka bir dil öğrenmek istemişti. Ancak yirminci yüzyılın başında pek çok farklı kültür ve dil üzerine kurulu kozmopolit Osmanlı İmparatorluğu'nun yerine Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştu. Yeni Cumhuriyet'te kültür ve dil farklılıkları hoş görülmüyordu; vatandaşların tümü Türk olarak tanımlanıyor ve Türkçe konuşmaya zorlanıyorlardı. Tüm bu olanların en ilginç tarafı da, Cumhuriyet'in ilk yıllarında mecbur tutulan Türkçeleştirme sürecinin daha önce Museviler tarafından kendi arzuları ile başlatılmış olması idi. ◆

Çeviren: Esra Özyürek

Anadilin sınırlarında bir nöbetçi

FÜSUN AKATLI

Günlük gazetelerin, edebiyat dergilerinden de, kitaplardan da daha çok okura ulaşma avantajından; şimdilik "durumu ciddiyetini muhafaza eden" ve pek uzak olmayan bir gelecekte kaybedeceğimiz korkusunu yüreklerimize (ilgili ve duyarlı yüreklere elbette) salan Türkçemizi korumak, kurtarmak, bakıma almak yolunda yararlanmak çok büyük bir önem taşımaktadır. Şiar Yalçın'ın önceleri *Milliyet*, sonra da *Yeni Yüzyıl* gazetelerinde yayımladığı dil yazıları, iğneyle kuyu kazarcasına da olsa, bu amaca hizmet etmekteydi. Pek çok okuru ondan "doğru Türkçe"nin yanı sıra dil duyarlılığı, dil sezgisi, dil bilinci konularında feyiz almaktaydı. Bu okurların bir kısmı için de bu yazılar yürek serinleticiydi. Hiç kimsenin umurunda olmadığını düşünerek çıldırma raddelerine geldiğimiz Türkçe cinayetlerinin Şiar Yalçın'ın umurunda olduğunu görmek, bilmek oldukça (kelimeyi doğru anlamıyla kullanıyorum, "çok" anlamında değil!) etkili bir teselliydi.

Ne yazık ki bir süredir, her pazartesi bu yazılarla hastamızın başında buluşmak, kaygılarımızı paylaşmak, şifa umuduna göz kırpmak imkânından mahrum kaldık. Umalım ki, yayın kurulunda Türkçenin akıbetinden kaygı duyan birilerinin bulunduğu bir günlük gazete Şiar Yalçın'a sütunlarını açsın ve eğitici-öğretici işlevinin yanında zevkli, eğlendirici de olan, tadına doyulmayarak okunan bu değerli yazılar meraklısına yeniden ulaşsın, meraksızın da gözüne takılıp gönlünü çelsin. (Yalçın bu yazıyı yazdığımdan kısa bir süre sonra –5 Mayıs '98– *Yeni Yüzyıl*'da haftalık yazılarına yeniden başladı.)

Günlük gazetenin çok kişi tarafından okunmak avantajının yanında, çok kısa ömürlü olmak gibi bir dezavantajı da var tabiî. Yanlışlar düzeltilmedikçe, bıkmadan usanmadan doğruları tekrar etmeli yazar. Etmeli ki, bugün gözden kaçan, yarın, öbür gün, bir gün yakalansın. Sonu gelmez tekrardan daha elverişli ve yazarın zamanına, çabasına insaflı bir yol da; günlük yazıların kalıcılık kazanması, dönüp dönüp bakılabilir, okunabilir olması için bir kitapta toplanmasıdır.

Şiar Yalçın
Doğru Türkçe
Metis Yayınları, 1998, 232 s.

> *Doğru Türkçe* kitabı ile, doğrusunu bilsek de, gerekçesini bilmediğimiz için tereddüde düşebileceğimiz kelime ve ifadelerle ilgili bilgi ve sezgilerimizi pekiştirebilir, Türkçenin barbarca tahribi karşısında elimiz kolumuz bağlı, çaresiz kalma telâşımızı (varsa tabii) Şiar Beyin himmetiyle biraz yatıştırabilir ve kendimize esaslı bir, Türkçenin tadını çıkara çıkara okuma ziyafeti çekebiliriz.

Metis Yayınevi çok yerinde bir kararla Şiar Yalçın'ın dil yazılarını kitaplaştırmış. Şimdi *Doğru Türkçe* elimizin altında. Onu Türkçedeki doğrularımızı-yanlışlarımızı denetlemekte kullanabiliriz; başımız sıkıştığında referans olarak kullanıp yanlışta direnenin gözüne sokabiliriz; ondan hiç bilmediğimiz bazı kelimeleri öğrenebiliriz. (Örneğin ben iki kelime öğrendim: "tezebzüb" *(s. 25)* ve "iğlak" *(s. 54)*. Birincisinin hem kararsızlığı, hem karmaşa ve karışıklığı ifade eden bir anlamı varmış; ikincisinin de daha yeni Türkçede, yine herkesçe pek bilinmeyen "taşırılık" kelimesiyle ifade ettiğimiz, "lâfı olduğu yerde dolaştırma" diye anlatabileceğimiz bir anlamı varmış. "Döndü" yerine "Dönüşünü gerçekleştirdi" demek gibi. Benden daha genç yaştakiler, hatta akranlarım ve benden beş-on yaş büyükler, eminim daha da çok kelime öğreneceklerdir. Çünkü ben, özel ilgim ve merakım dolayısıyla; Osmanlıcanın girdisini çıktısını, "künh"ünü bilmesem de epeyice kelime ve yanlıştan kaçınabilecek kadar kural bilirim.)

Daha başka neler yapabiliriz bu kitapla, bakalım. Yazarının "çizmeden yukarı çıkmak" diye niteleyerek kimi bilgiler verdiği yerlerde olsun, mısra, beyit alıntılarıyla olsun, Türkçe konusunun dışında ya da etrafında dolaşabilir, bilgi dağarcığımızı zenginleştirebiliriz. Doğrusunu bilsek de, gerekçesini bilmediğimiz için tereddüde düşebileceğimiz kelime ve ifadelerle ilgili bilgi ve sezgilerimizi pekiştirebiliriz. Nihayet, yazımın başında da söylediğim gibi, Türkçenin barbarca tahribi karşısında elimiz kolumuz bağlı, çaresiz kalma telâşımızı (varsa tabii) Şiar Beyin himmetiyle biraz yatıştırabilir ve kendimize esaslı bir, Türkçenin tadını çıkara çıkara okuma ziyafeti çekebiliriz.

Şiar Yalçın bir dil uzmanı olmadığını söylüyor. "Aslında hukukçuyum fakat çocukluğumdan beri merakım dil, yazı ve edebiyat olmuştur. Bu merakım dolayısıyla Türk dili üzerinde pek çok kitaplar okudum, Arap harflerini öğrendim, eski edebiyatımızı derinlemesine inceledim. (...) Böylece dil ve edebiyat konularında, bir uzman kadar olmasa da, küçümsenemeyecek bir bilgi ve birikim edindim." diyor. İngilizce ve Fransızcayı anadili kadar, Latince dahil birkaç Batı dilini de okuduğunu anlayacak kadar bildiğini gene kendisinden öğreniyoruz. Hemen ardından Fransızların bir deyimini aktarıyor: "Körler ülkesinde tek gözlüler kraldır." Bu deyim ülkemizde yalnızca Türkçe, dil konularında değil, birçok başka konuda, doğrusuyla eğrisiyle fikir üreten, kalem oynatan pek çok kişi için uygun düşebilir. Ama Şiar Yalçın'ı okuduktan sonra onun "tek gözlü"lerden olduğuna inanmak için, ya gözsüz ya çok açıkgöz olmak lazım! Her tevazua hemen inanacak kadar teşne olanlar, kendileri yükselmeye çalışacak yerde, yüksektekini kendi yanlarına çekmeyi (öyle göstermeyi) yeğleyen açıkgözlerdir çünkü. Abdurrahman Çelebilerin kol gezdiği ülkemizde bu ada hiç lâyık olmadığını "eserinde" gösteren biridir Şiar Yalçın hiç kuşkusuz.

Eski dil-yeni dil kamplaşmasındaki tarafını da açıklıyor yazar: "Ben aşırı öz veya arı Türkçeciliğin, yabancı KÖKENLİ kelime

düşmanlığının dilimizi fakirleştireceğini, birçok nüansları ifade edebilme imkânını kaldıracağını düşünüyor ve bu itibarla da dilimize yerleşmiş, halkımızca benimsenmiş ve yüzyıllarca kullanılmış Farsça ve Arapça (ve daha başka) kökenli kelimeleri kullanmakta hiçbir sakınca görmüyorum" *(s. 37)* diyor. Görüşüne katılırsınız, katılmazsınız; o sizin bileceğiniz iştir. Ama bu açıklama, bir kamp manifestosu değil, tartışmaya (en azından insanı kendi tutumu üzerinde düşünmeye) çağıran dürüst bir açıklamadır.

Ben işi gücü dille, derdi günü Türkçe olan bir insanım. Yazarlık hayatımın on beş yıllık ilk yarısında bugünküne göre çok daha radikal bir arı Türkçeci idim (öz Türkçe deyimini hiçbir zaman benimsemedim, kullanmadım). Yabancı kökenli kelime kullanmama ilkesi adına, Şiar Yalçın'ın yazılarında örneklerini verdiği bağnazlıklara düşmemeye hep özen gösterirdim; ama itiraf edeyim ki, o ilke benden çok fedakârlıklar da istemişti. Zaman içinde benim dil tutumumda da bir "ılımlanma" oldu. Bunu böyle söylemeyi hâlâ "itidâle temayül ettim" demeye; hâlâ mümkün, zorlamasız ve güzel olabildiği her yerde arı Türkçe kullanmayı, Osmanlıca ya da Batı kökenli kelimeleri kullanmaya tercih ediyorum. Ancak artık kalemimin yanında bir köken dedektörü bulundurmuyorum; damak tadımı perhizle kısıtlamıyorum. Ne var ki, yine de bu konuda Şiar Yalçın kadar bağımsız davranmayı seçmedim, seçmem de. Yabancı kökenli kelimelerden ve kurallardan mâkûl bir ölçüde kaçınarak da özenli, doğru ve güzel Türkçe yazılabileceğine, konuşulabileceğine inanıyorum. Arı Türkçeciliğin bir yazarı ille de fakirleştireceğini düşünmüyorum. Nitekim bu düşüncemi destekleyen pek çok örnek de var. Sanıyorum Şiar Yalçın eski edebiyatımızla ilgilendiği ölçüde ilgilenmemiş Cumhuriyet sonrası edebiyatımızla. Hele 1940'lar-50'ler sonrası edebiyatımıza bayağı üvey evlât muamelesi yapmış. Belki onun için biraz uzak duruyor yeni Türkçeye. Belki örneğin Oktay Rifat'ı, Turgut Uyar'ı, Behçet Necatigil'i, Murathan Mungan'ı da, Baki'yi, Şeyh Galip'i, Yahya Kemal'i, Ahmet Haşim'i tanıdığı kadar tanısaydı; diyelim Bilge Karasu'yu, Nezihe Meriç'i, Tomris Uyar'ı, Hulki Aktunç'u kendini vererek okusaydı, dilimizin bugünkü, insanı gerçekten terorize eden perişan manzarasını değiştirme, dil bilincini oluşturma ya da geliştirme yolunda onlardan örneklere de başvururdu.

Millî Alfabe: Millet Mektepleri İçin/Nudiye Hüseyin (Resimli Ay Matbaası, 1929, 48 s.)

Şiar Yalçın'ın "Türk-İslâm sentezcisi, yeni Osmanlı, İkinci Cumhuriyetçi, liberal, demokrasi ve insan hakları havarisi falan" olmayıp "radikal Cumhuriyetçi, Kemalist, demokrat solcu, laik, jakoben" olduğunu tam da bu nitelemelerle belirtmesi, ayrıldığımız yegâne noktanın, Türkçe konusunda onun "aşırı öz Türkçe" anlayışının, benimkinden biraz daha geniş bir alana işaret etmesi olduğunu ortaya koyuyor. Ama Türkçeyi seven, aziz tutan, onun üzerine titreyen ve bırakın bugünkü gibi yerden yere vurulmasını, ona toz konmasını sindiremeyen biri iseniz, bu duygularınızı ve tepkilerinizi aynen paylaşabildiğiniz biri ile temelde anlaşmamanız mümkün değildir. Hele o, "Dil her şeyden önce bir âhenktir. (...) Dil konusunda benim bütün arzum ve özlemim, dünyanın en güzel, en âhenkli ve en mantıklı dillerinden biri olan Türkçemizin, Türkiye Cumhuriyeti Devletinin resmî dilinin, Kaşgarlı Mahmut'ların, Ali Şir Nevaî'lerin, Fuzûlî'lerin, Bakî'lerin, Şeyh Galip'lerin bize yadigârı olan 'ses bayrağımız'ın, kuşakların birbirlerini anlamalarına izin verecek ve gençlerimizi yazılı kültürümüzün göz kamaştırıcı mirasından mahrum bırakmayacak şekilde, zengin ve ortak kelime hazinesiyle, doğru konuşulması ve doğru yazılması (...)dır." *(s. 39)* diyorsa, bu sözlerin altına imza atılmaz da ne yapılır.

Ben de zaman zaman, fırsat ve yer buldukça dil sorunumuz üzerine, Türkçe yanlışlar üzerine yazılar yazıyorum. Bu yazılarımın bazılarında Şiar Yalçın'ın değindiği konuların bazılarına ben de değindim. Elbet onunki kadar engin bir birikim ve derin bir vukufla değil, ama doğru ve güzel bir Türkçeyle konuşanları, yazanları çok ve dikkatle dinlemek, okumak suretiyle kazanılmış bir dil sezgisiyle. Yalçın'ın dediğince: "... bu konularda sadece kurallara değil, eski ve yeni meşhur yazarların (özellikle bugün için, 'meşhur yerine 'iyi' sıfatını geçirerek –F. A.) yazılarına ve Türkçeyi iyi konuştukları bilinen kimselerin konuşmalarına bakmak gerekir. Bir de Türkçenin selikası ve dilin dehası dediğimiz bir şey vardır ki, bunların hakkını vermek biraz bilgi, biraz tecrübe, biraz zevk, biraz sezgi ister" *(s. 9)*.

Dil sorunumuzun tutkulu bir sahiplenicisi olarak, *Doğru Türkçe*'de dile getirilen şikâyetlerin pek çoğu ile benim de sık sık kulağım, beynim tırmalandı, isyanım doruklara çıktı. "Hukuku, evrakı, erzakı, teşviki, merakı" yerine "hukuğu, evrağı, erzağı, teşviği, merağı" denmesine ve öyle yazılmasına nasıl tahammül edeceğimi bilemedim. Ayrı veya bitişik yazılması gereken 'da'ların ve 'ki'lerin

bir türlü gerektiği gibi yazılamamasının acısını yalnızca zavallı öğrencilerimden çıkarabildim. En beğendiğim köşe yazarlarının "Damokles" yerine "Demokles" yazdıklarını, en yakınlarımın, uyarılarıma rağmen "kuzin" yerine "kuzen" dediklerini görüp sineye çektim. Olur olmaz yerlerde karşıma çıkan apostroflar gözümü oydu. Uzatma (ya da inceltme) işaretleri kaldırılmış diye bir tevatür çıktı; kim, ne zaman, niçin, ne hakla kaldırmışsa o işareti, hiçbir kural tanımayanların bu tevatüre mal bulmuş mağribî gibi sarılarak dilimizin âhengini mahvetmelerine dinleyici kaldım. "Adalet eski bakanı", "Paris eski büyükelçisi", "sözde Ermeni soykırımı" gibi tamlamalı kalıpların ağızlara çıkmamacasına yerleşmesiyle çileden çıktım, mücadele ettim. İnsanların tane ile sayılması gaf(let) idi elbet; ben resmî bir ağızdan, insanların üstelik kesirle de ifade edilebileceğini, "Sıvas'ta otuz küsur vatandaşımızın katledildiğini" duydum. "Gözaltına alma"nın "gözlem altına alma" şeklinde düzeltildiğini(!) "infâz"ın "öldürme" anlamına geldiğini(!) dinlerken televizyonumu kırmak istedim.

İşte bütün bunlar ve daha pek çokları Şiar Yalçın'ın kitabında sabırla, tatlı-sert bir üslûpla eleştiriliyor, düzeltiliyor, gerekçeler de gösterilerek akıllara nakşolunsun diye defalarca altları çiziliyor.

Yazar tek başına adeta bir kurum gibi çalışıyor, çırpınıyor, mücadele ediyor. Kitabın bir yerinde, bileşik kelimelerin ne zaman bitişik, ne zaman ayrı yazılacağı konusundaki belirsizlikle ilgili olarak, kimin neye göre karar vereceğini düşünürken şöyle bir yol önermiş: "...Kim yapacak bunu? Dil uzmanlarından, yazarlardan, sanatçılardan, bilim adamlarından oluşacak bir Şûra ya da Akademi. Hatta niçin bizim de Fransız Akademisi gibi kendi kendilerini yenileyecek 40 layemut'umuz olmasın? Ama ilk üyeleri hangi Richelieu seçecek?" *(s. 27)*.

Bu yalnızca bitişik ve ayrı yazılması gereken kelimeler için değil, Türkçenin doğru ve güzel kullanılması ile ilgili her konuda geçerli bir yol olarak düşünülebilir bence. *Virgül* dergisinin 6. sayısındaki (Mart 1998) yazısında Bülent Somay, Yalçın'ınkine çok benzeyen bir öneri getiriyor: Bir "Dil Kurultayı". Başkanlığına ya da en azından fahri başkanlığına da Şiar Yalçın'ı aday gösteriyor. Bülent Somay'ın bir Richelieu olup olamayacağına ben karar veremem elbet, ama adayını ("fahrî"ye razı olmamak kaydıyla!) yürekten desteklerim.

Yazımı bitirmeden önce, Şiar Yalçın'ın *Yeni Yüzyıl*'daki sütununu bırakmasından sonra işlendiği için onun kaleminden kurtulan cümlelere birkaç örnek vermek istiyorum ki sorunun önemi-nin sürekliliğini bir kere daha vurgulamış olayım:

"Yüreğindeki onlar gibi olmak istemiyorum handikapı gün geçtikçe daha da artıyordu." (22 Mart 1998 tarihli *Hürriyet*'ten); "Şahamet kuşu" (23 Mart 1998 tarihli *Yeni Yüzyıl*'dan); "Jüstifike etmek" (Bir TRT kanalındaki Şiddet-İşkence konulu programa katılan bir köşe yazarının ağzından); "Allende kendisini 'pişmankar bir püriten' olarak tanımlıyor" (23 Mart 1998 tarihli *Milliyet*'in Sanat sayfasından).

Son olarak, Şiar Yalçın'ın Camus'den alıntıladığı, bütün yazarların ve aydınların şiar edinmesi gereken nefis bir cümleyi aktarmak istiyorum olurlara. Bu aynı zamanda *Doğru Türkçe* adlı başucu kitabının da özü sayılabilir: "İnsanın gerçek anayurdu anadilidir. Ben anadilimin sınırlarında nöbet tutarım."

◆

Sel Yayıncılık temel taşları yerine koymaya devam ediyor!..

Gömüyü Arayan Adam*
Fotoğraflarla Aziz Nesin'in yaşam öyküsü
Hazırlayan: Ali Nesin

Bir Levrek İskeleti*
Solmaz Kamuran / *Roman*
Bir Levrek İskeleti'nde Solmaz Kamuran, okuru, Boğazda lüks bir restoran-barın

kahkahalı, gözalıcı lokanta sofralarında fazla tutmadan ocak ateşlerinin cehennemindeki mutfağa götürüyor. Dikkatlerimizi ilk bakışta görünmeyen gizli derinliklere çekiyor.

Ansızın Gelen*
Jale Sancak / *Öyküler*
Jale Sancak Ansızın Gelen'deki öykülerini

şiirsel, yumuşak, duygu yüklü, bol görüntülü metinlerle donatmıştır. Dili de inceliklidir. Ve bu öykülerde duygular baştan sona ırmaklar gibi akar. İşte Ansızın Gelen ırmaklar gibi akan bu duygu yoğunluğundan doğmuştur.

* **SEL** YAYINCILIK
BABIALİ CAD.NO:20/1 CAĞALOĞLU İSTANBUL
TEL (0212) 511 10 05

Ustat Ahmet Rasimin kitabe taşı

Geçen yıllar aramızdan ebediyete ayrılan gazeteci ve muharrir üstadımız Ahmet Rasim, şimdi Heybeliada'nın bir köşesinde ebedî uykusundadır. Türk matbuatının, Abdülhamit istibdadından cefa gören, fakat mutlakiyet devrinin bütün insafsızlıklarına rağmen zaman zaman isyankâr ruhunun ihtizazlarını ortaya dökmekten yılmıyan üstad günün birinde o meş'um devrin yıkıldığını görmüş ve senelerce sonra da cumhuriyet inkılâbına kavuşmak bahtiyarlığına ermişti. Son günlerde üstadın Heybelideki mezarlığına bir kitabe taşı konuldu. Bu taşın bir resmini «Yedigün» ün üstada karşı her zaman hürmetkâr sayfalarına koyarken hocamızı okuyucular karşısında bir kere daha anmak fırsatını bulmuş oluyoruz.

Üstat Ahmet Rasim'in kitabe taşı
Yedigün, Sayfa: 31, No: 155,
26 Şubat 1936, Cilt: 6

K İ T A P L A R A R A S I N D A

"Mein Kampf"

Son senelerin siyasî hâdiseleri o kadar umumî bir kıymet ve mahiyet almıştır ki, bugün siyaset edebiyatı, eskiden olduğu gibi ancak diplomatların veya tarihçilerin değil, her münevver kimsenin alâkasını üzerine çekmektedir. Günümüzün hâdiselerini, yarınki tarihin nasıl göstereceğini beklemeden, şimdiden büyük bir merakla tetkik ediyor, daha iyi anlamıya, iç yüzünü öğrenmiye çalışıyoruz.

Herr Hitler'in *Kavgam* (Mein Kampf) isimli eseri, hiç şüphe yok ki, son senelerin, siyaset edebiyatında en fazla bahsedilen kitaptır. Almanyada Nazilik idaresini kuran Herr Hitler'in, henüz parti lideri iken yazdığı ve yapmak istediklerini bir bir sıraladığı bu kitap, bugünkü hâdiseleri daha yakından tanımak için, okuyana birçok malûmat vermektedir.

Kavgam, dilimize, değerli mütefekkirimiz B. Hüseyin Cahit Yalçın'ın kalemi ile çevrildi ve Yeni Sabah gazetesinde tefrika edildikten sonra, iki cilt olarak kitap halinde neşredildi. (Muallim Ahmet Halit Kitabevi, İstanbul. –Burada işaret etmek istediğim bir nokta var: Bu değerli kitap daha güzel ve itinalı bir şekilde basılmış ve ciltli olarak neşredilmiş olsaydı, Türk kültür kütüphanesi namına daha büyük bir kazanç olurdu.)

Eserin gazetede intişara başladığı zaman, mütercimin *Yedigün*'de yazmış olduğu bir izahı hatırlıyorum. B. Hüseyin Cahit Yalçın bunda, eseri tercüme etmekle, münevver Türk zümresinin kazanacağını beklediği faydayı şöyle anlatıyordu:

"... Fikir ve tenkit hürriyetine taraftar insanlar memleketlerinde her ferdin kendi kendine, bilerek, anlıyarak, vicdanen kanaat getirerek hüküm vermiye yükselmelerini bir gaye bilirler. Onun için, Türk gençliği ve efkârıumumiyesi, huzurunda her şeyi serbest, doğru, derin bir surette, izah etmek, en iyi bir meslek olacağına kaniim." (*Yedigün*, 17 birinciteşrin 1939).

Bu itibarla, *Kavgam*'ı siyasî bir idarenin umdelerini yayan bir eserden ziyade, bugünkü Alman hükûmetinin gayelerini gösteren bir kitap olarak kabul edebiliriz. Bunun da cereyan eden siyasî hâdiseleri kavramak bakımından, şüphesiz, büyük faydası olacaktır.

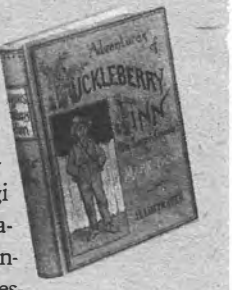
Burada, *Mein Kampf* tercümesinin ne kadar güzel bir dille, ne kadar açık bir ifade ile yapılmış olduğunu söylemeyi fazla bulurum. B. Hüseyin Cahit Yalçın'ın senelerden beri dilimize kazandırdığı eserler arasında *Kavgam* da her kütüphanede değerli bir yer işgal edecektir.

Vahdet Gültekin

Yedigün, 4 Haziran 1940, No: 378,
Cilt: 15, Sayfa: 13

KİM KİMDİR?

Finn Huckleberry



Mark Twain'in *Tom Sawyer'ın Maceraları* (1876) ve *Huckleberry Finn'in Maceraları* (1885) kitaplarındaki Huckleberry Finn, Twain'in çocukluğunu ve gençliğini geçirdiği Missouri'de bir ayyaşın oğlu olan Tom Blankensip'tir. Twain 1906'da otobiyografisinde şöyle yazıyor; "Tom Blankensip'i olduğu gibi anlattım. Cahildi, yıkanmazdı, yetersiz beslenirdi; ama her delikanlı gibi onun da iyi bir kalbi vardı. Özgürlükleri hiçbir şekilde kısıtlanmamıştı. Toplumda gerçekten bağımsız olan tek kişiydi; bunun sonucu olarak da hep mutluydu. Hepimiz onu kıskanırdık. Ama onu severdik de, arkadaşlığından hoşlanırdık. Ailelerimiz tarafından yasaklanmış olduğu için onun dostluğunun değeri üç dört kat artardı. 4 sene önce, Montana'nın uzak bir kasabasında sulh hâkimi ve saygın bir yurttaş olduğunu duydum."

MİLYON EDEN KİTAPLAR

"İyi kitap al ve oku. Çok rastladığın kitaplar en iyileridir. Son baskılarını tercih et. İlk sayfalara pek aldırış etme, onlar ukalalık kokar. Kitap toplama hastalığına da kendini iyice kaptırma."

Bunlar ünlü bir kitap koleksiyoncusu olan Lord Chesterfield'ın oğluna yazdığı mektuptan birkaç cümledir. Lord, oğluna kitap sevgisini aşılamaya çalışırken bir yandan da kitap toplama hastalığına iyice kapılmaması için uyarmaktadır. Lord, kitap koleksiyonculuğunu "zaman yutan bir merak" olarak görmekte ve bunu rafların en tozlu köşelerine uzanıp aramanın sırrını keşfetmekle başlatmaktadır. "Kitap kadına benzer. En basit örneğinde bile bir özellik vardır. Mesele bu özelliği aramasını bilmektedir."

Kitap koleksiyoncuları ilgi çekici, piyasada ender bulunan, orijinal baskılı, kitap tarihinde bir yeri olan kitapları ararlar. Bir baskının tek kopyasının kalması veya yazarın kendi el yazısının bulunması kitabın değerini birdenbire arttırır. Bir eserde, başka bir yazarın elyazısının bulunması da önemlidir.

Parisli bir kitapçı, sattığı eski kitapların temiz görünüşlü olmasına dikkat ettiği için Saint-Simon'un *Hatıralarım* adlı yirmi ciltlik eserin bütün sayfalarında kurşun kalemle yazılmış notları temizlemiş. Son sayfaya gelince, ünlü Fransız eleştirmeni Sainte-Beuve'ün imzasını görmüş ve fenalık geçirmiş. Böylece hem ünlü bir eleştirmenin o eser hakkındaki eleştirileri, hem de kitapçının alacağı yüzbinlerce lira kaybolmuş.

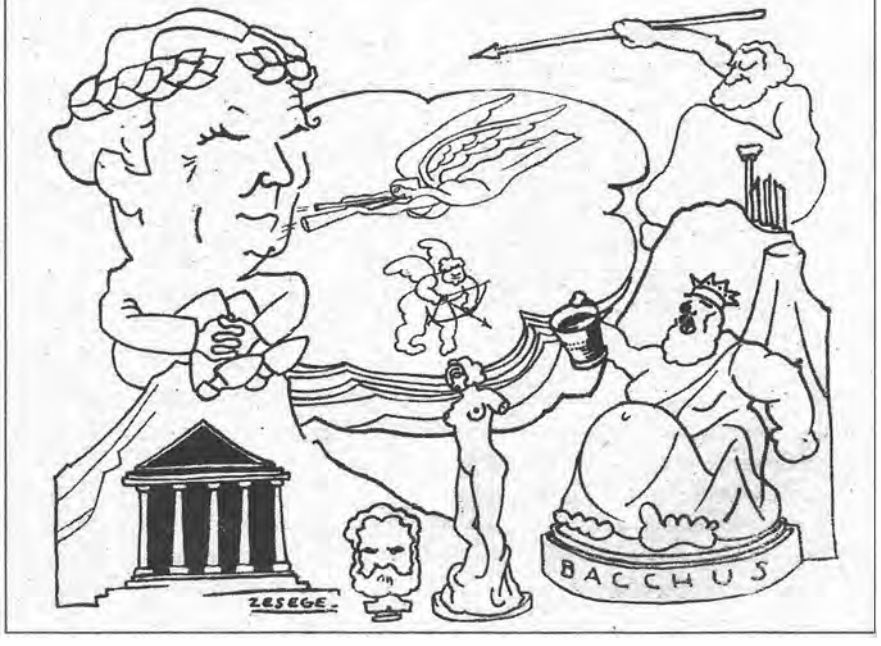
Otuz yıl kadar öncesine kadar 1500 yılından önce yayımlanmış eserleri bile bulma, toplama olanakları varken, bugün ancak On yedinci ve On sekizinci yüzyıllarda yayımlanmış kitaplar bulunabilmektedir. Geçenlerde Paris'te 1762'de basılmış ve ressam Eisen tarafından desenlenmiş *La Fontaine Masalları* 300 bin liraya alıcı bulmuştur.

Renkli baskılarla süslenmiş eski ve nadir kitaplar da çok değerlenmiştir. John Audubon adlı yazarın 435 gravürle süslü *Amerika Kuşları* adlı eseri birkaç nüsha kaldığı için 3,5 milyon liraya satılmıştır.

Ünlü koleksiyoncular bugün kitap meraklılarına, yazarların imzalı, elyazılı kitaplarını, lüks baskıları, kıyafet ve üniformalarla ilgili kitapları, çok az basılan sanat yayınlarını toplamayı salık vermektedirler.

Milliyet Sanat, Ekim 1972

"Memleket edebiyatı nasıl olmalıdır?" *Kültür Haftası* Dergisi, 1936



Şair Salih Zeki'ye göre böyle...

Düşkünler

Muharrir ve romancı arkadaşımız Sadri Etem, değerli külliyatına yeni bir eser daha ekledi. *Düşkünler* adını taşıyan bu realist roman Sadri Etemin kaleminden çıkan öteki eserler gibi eşsiz bir üslûp temizliği, orijinal görüş ve buluş sahibidir. *Yedigün* bu değerli arkadaşın yeni eserini okuyucularına gönül sıcaklığiyle tavsiye ederken velûd arkadaşını da tebrik etmeyi borç bilir.

Yedigün, 9 İlkteşrin 1935, No: 135, s. 26

SORANLARA CEVAPLAR

ŞAKİR CEYLÂN–AFYON:
"Karanlıkta" adlı manzumenizin ilk mısraı şöyle: "Yalnızım bu gece tek başıma ben" yalnızlık kalabalıkta olmayacağına göre elbette tek başınıza olmanız lâzım gelmez miydi? "Gönül" manzumeniz birincisinin zıddı çok iyi ve manalı. Bu manzumeniz neşredilecektir.

SALÂHATTTİN SERTELLİ–İZMİR:
On sekiz yaşında olmanıza rağmen şimdiye kadar yetmiş tane şiir yazmış olduğunuzu söyliyerek gönderdiğiniz üç manzumenin tetkikini istiyorsunuz. "Ona hitaben" adlı manzumenizin manasını tetkik edelim. Diyorsunuz ki: "Bir harabeye döndüm. Yıkıldım, çöktüm. Tutulacak yerim yok. Yıllarca yalvardım. Fakat insafa gelmedin. Şimdi iskelet kaldım amma yalnız kemik ve dirim yok. Şimdi kedersiz yaşıyorum. Kemiklerim sana bir kâşane kuracak. Senin de gözlerin birgün fersiz kalacak ve benim için çarpmıyan kalbin duracak." Kemikleriniz yoktu. Sonra o kemiklerin sevgilinize kâşane kuracağını söylediniz. Bu buluşunuzla "Artık madde olan vücudüm ruh haline geldi" demekse bunu ifade edememişsiniz. Mamafih manzumelerinizde olgunlaşma istidadı kuvvetle hâkim. Çok yazmak değil, az fakat öz yazmak muvaffakiyettir.

Yeni Mecmua, 29 Birincikânun 1939, Sayı: 35, Sahife: 17

M. KEMAL–KABATAŞ L.S.:
"Batan Güneş" adlı manzumenizin son şeklinde daha önce işaret ettiğimiz vezin aksaklığı yok. Mektubunuzda hiç bir eserinizde yapmadığınıza işaret ettiğiniz vezin aksaklığını bakınız "sen" adlı manzumede yapmışsınız. İkinci kıt'a ikinci mısraı sizin yazınızla aynen şu: "Onun heyecaniyle kanatlan da uç" görüyorsunuz ki vezin 7-5.

Yeni Mecmua, 27 İkincikânun 1939, Sayı: 36 Sahife: 13

"ARTIK ÖZGÜRÜM. ÖYLE YALNIZIM Kİ!"

Umay
Orospu Kırmızı
Ada Müzik Yayınları, 1997, 67 s.

Umay'ı tanıyorsunuz değil mi? Hani şu Mete Özgencil'in eseri *Edepsiz* isimli klipte, XX. yüzyılın avangard salınımlarında seyreden, Georges Meliésvari yıldızlı/yaldızlı naif tüllerin ardından muzip gülümsemesiyle edalı hayâl!

Sonra Umay, *Veda Busesi* adlı kitabı ile vitrinlerde belirdi. Sayfalarda –sanki hayatını– öylesine anlatmaya koyulmuştu, açıkça ve içten!

Sanatçı şimdi de *Orospu Kırmızı* ile piyasada. Kitabın başlığının provokatif titreşimler yaydığı iddia edilebilir. Çünkü orospuluk ve kırmızılık, ekspresyonist/estetik deneyimler dolayısıyla tanıdık bu iki kavram, birarada şiddet yüklü anlamlar çağrıştırabilir. Oysa hiç de öyle değil!

Orospu Kırmızı kitabı, yalnızlığa/yalnızlığına mahkûm birinin monoloğu, dünyayı sırtlanmış bir kadının sayıklamaları bazen, bazen de masum bir iç çekiş! Genellikle de ironi yüklü sürrealist kurgularla yumuşayan radikal bir eleştirel tavrın karşılığı.

Umay, "Yüzümün yarısıyla nefes alıyorum... Mumdan benim yüzümün yarısı" *(s. 8)* diyor. Ardından "... Doğrum yok benim. Her yarım şey gibi" *(s. 9)* tespitinde bulunuyor. Derken, "Sen de benim gibisin işte. Öp beni canım, otomatik anarşistim; yüzümün yarısını... Yüzümün yarısı İnternet'te benim" *(s. 10)*.

"Yüzümün yarısı..." paragrafları, sözkonusu metaforun dramatik, hatta patetik bir panoramasını oluştururken Internet'e varılmaktadır. İnsanoğlunun maddi-manevi herhangi bir sorunsalının simulatif dönüşümünü belirleyerek gerçekliğini nötralize etmek, günümüzün revaçta edebî esprilerinden biridir. Bu şiir-paragraflar, "aynı kılıçla ölmek istiyorum. Eşit bir ölüm istiyorum. Sokaklar ve kalbim için..." *(s. 11)* diye bitiyor. Ne kadar romantik bir kendini yoketme arzusu bu böyle! Umay, "... Kimseyle; kendimle bile yaşayamadım" *(s. 12)* şeklinde, hayata ve hayatiyet modellerine dair beslediği genel ve kronik "endişe" duygusunu ifade ediyor. Bu varoluşçu tavır, satırlar boyunca sık sık yinelenmektedir.

Derken "Kar yağacak. Kış sözcükleri bulabilmek için yalnız yürümeliyim" *(s. 25)* ifadesiyle, kitabın başlıca temalarından biri olan; 'Özgürlüğün bedeli yalnızlıktır hatta birbaşına kalmışlıktır. Buna dair iddiadır. Bazen de bundan kaynaklanan çaresizliktir' sorunsalı bir kez daha metaforik düzeyde dile getirilmektedir.

Sanatçı, "Ölüyorum, annem bana hiç kızmıyor" *(s. 32)* diyor. Tabii kızmaz, üstelik sevinir. Çünkü serde Elektra kompleksi var(!) "Annem" daha sonra "Annem Annem" şekline dönüşüp bir imdat nidası haline gelmektedir.

"Bugün ölüm orucunda ölenlerin sayısı on iki... Seni seviyorum ama hâlâ aramadın" *(s. 42)*; "... Duvardaki dev ekranda kayıp çocukların fotoğrafları gösteriliyordu. Sen hiçbir fotoğrafta yoktun" *(s. 43)*; "... Şimdi şiir bile onların kanayan vücutlarının yanında anlamsız ve yaşlı kalıyor. Ama anlatmak için... Yine sen anlarsın diye" *(s. 69)*. Yukarıdaki alıntılar, sözkonusu duyarlılık/bilinçlilik spektrumunun geniş boyutlarını belirtmek bakımından ilginçtir. Siyasi nitelikli merhamet hisleri ile ikili bir aşk hikayesinin yoğunluğu –belki de tek taraflı bir aşk saplantısının şizofrenisi– ayrışmaksızın yaşanmaktadır.

Kitabın ilerleyen sayfalarında, başlangıçtaki "yüzümün yarısı" metaforu, "göğsüm yok benim" *(s. 52)* metaforu ile varyasyona uğramış ve feminist esprilerle donatılmıştır.

Yine kitaptaki şiirin kahramanı kadın, şöyle bir itirafta bulunur: "Kendimi tırnağıma sürdüğüm ojenin bozulmamasını önemsediğim kadar önemsiyorum" *(s. 77)*. İlâhi, nasıl da koket bir ifade! Nitekim Umay'ın yazdıklarını okuyunca ya da şarkılarını duyunca bazı tarihi figürler akla geliyor. Alma Mahler, Afife Jale, Suzanne Valadon, Milena Jesenka, Dora Maar, Françoise Gilot gibi kahramanlar...

Bütün bu güzel ve güçlü kadınlar, sanatsal dışavurumlarla ifade ettikleri medeni cesaretleri ve daima tutkulu beraberlikleri dolayısıyla evrensel hafızada hiç silinmeyecek şekilde kayıtlıdır. Ama bu denli önemli sayılmalarının en yalın nedeni, bir kadın olarak varlıklarını önemli kabul etmeleridir, yani kendini, ojesinin bozulmamasını önemseyecek ya da diğer bir ifade ile dünyanın merkezi gibi görecek kadar! Umay, bu sırrı biliyor. Dolayısıyla şiirler ve şarkılar, hikâyenin bir bölümü yalnızca.

SİMBER ATAY

GÜNEŞE DOĞRU

Feridun Andaç
Işık Ol, Günüme Ağ
Papirüs Yayınları, 1998, 213 s.

"Ey yol bilen, gözlerimiz bu vadide karardı gitti! Bu yol tehlikelerle, ölüm muhataralarıyla dolu görünüyor. Yoldaş, bu yol kaç fersah?"

Işık Ol, Günüme Ağ, Feridun Andaç'ın, yolunda yürürken yaşadığı izlenimlerin, gözlemlerin birikimi. 1990-98 arası çeşitli gazete ve dergilerde yazdığı makalelerden seçmelerden oluşan kitapta yazar, okuyucuya yol seyrinin ipuçlarını sunuyor.

Yazar, serüvenini 7 başlıkta toplamış; Sözler, Yüzler, İzler, İzlekler, Söylemler, Kentler, An'lar. Her bölümde seçtiği makalelerle hayatın anlamına dair anahtarlar, gizemleri çözümleyici bilgiler sunuyor.

Birinci bölüm olan 'Sözler', yazarın kardeşlik ve barış hakkında yazdığı makaleleri içeriyor. 1994'de Abdi İpekçi Barış ve Dostluk ödülünü aldığı denemesinin bulunduğu bu bölümde Makedon şair Kosta Raçin'in şiirlerine de yer verilmiş.

'Yüzler' de Andaç, düşlerimizde ki yüzlerle gerçek yüzlerin karşılaştırmasını yapıyor ve bizleri maskelerle yüzleştiriyor.

'İzler ve İzlekler', izlerini kuzey yıldızının altına gömen yurtsuzların hikâyelerinin anlatıldığı bölümler olarak çıkıyor karşımıza.

Yazısal sloganların ve söz gezginlerinin işlendiği 'Söylemler' ise bir anlamda, her gün karşılaştığımız gazete başlıklarının öyküsünü anlatıyor.

Andaç, kitabının 'Kentler' isimli bölümünde okuru, Doğunun Paris'inden Batının Paris'ine uzanan bir yolculuğa davet ediyor.

Tutkuların ve aydınlığın sırrını ise son bölüm olan 'Anlar'da açıklayan yazar, deneme kitabında Cemal Süreya'dan Dante'ye, Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan Rilke'ye kadar birçok sanatçının sözlerine de yer vermiş.

E. A.

SON PONTUSLU

Yorgo Andreadis
Temel Garip-Todoron
Çeviren: Şema Sandalcı
Belge Yayınları, 1998, 116 s,

1960 yılından beri 38 kez Trabzon'a gelerek atalarının izlerini arayan Yorgo Andreadis son kitabı *Todoron*'da, Pontuslu Rumların, tarihin derinliklerinde kalmış bir öyküsünü anlatıyor. 1995 yılında Sümela Meryem Ana manastırı başpiskoposu Pavlos ve Pontus kökenli Rumlarla Türkiye sınırları içinde yaşayan son Pontusluyu ziyarete giderler. Ve Andreadis Trabzon'a vardıklarında hikâyesini anlatmaya başlar:

1850'lerde Zigana, Hamsiköy'ün bütün köyleri, Kromni ve genel olarak Gümüşhane bölgesi gizli Hıristiyanların yerleşim yerleriydi. 1856'da ilan edilen Hatt-ı Hümayun kararnamesi ile, iki yüzyıldan beri dinî ibadetlerini yeraltında sürdüren Hıristiyanlar teker teker kendi dinlerine dönerler. O zamanlar yörenin en saygın aileleri maden zengini Seyitoğulları ve İkramoğlina aileleridir. Andreadis romanında, bu iki ailenin soyağacını çıkarıyor ve iki aile arasındaki ilişkilerle evlilik bağlarını anlatıyor. Yazarın kahramanı son Pontuslu da, bu iki ailenin torunu olan Todori.

Birinci Dünya Savaşı'nda bu bölgenin işgali ile yöre Rumları, büyük düşleri olan Pontus Rum Devleti'ni kuracakları umuduna kapılırlar ve örgütlenerek faaliyetlerde bulunurlar. Yazar, çevrede saygı duyulan bu iki aile fertlerinin topraklarına bağlılığını ve kendi inançlarını yaşama çabalarını belgeleyerek, bu yörede kökleşmiş olan Rumların yaşantılarını öykülüyor.

9 Ocak 1923 sabahı, mübadele kararıyla Pontuslu Rumlar, tüm köklerini ve anılarını Trabzon'da bırakarak 2 saat içinde sınırdışı edilirler. Andreadis bu girişle kahramanını sahneye çıkarıyor. Mübadele sırasında Trabzon'u terketmeyen 3 kişi olduğunu vurgulayan yazar, bunlardan birinin İkramoğlina'nın Trabzon'da yaşayan kuzeni Eleni Lazaridu, diğerlerinin ise Stama köyünde yaşayan, İkramoğlina ve Seyitağa ailesinin torunu Todori ile yatalak teyzesi Kereki olduğunu anlatıyor. Annesi veremden ölen ve babası Bolşevik devrimi sonrası Rusya'da tutuklanan Todori, teyzesi Kereki ile yaşamak zorunda kalmıştır. Teyzesi yatalak olduğu için Yunanistan'a gidememişler ve Todori, teyzesinin ölümünden sonra bölgeye yeni gelen Müslümanlar tarafından büyütülmüştür. Andreadis, küçük yaşta tek başına kalan ve Müslümanlar tarafından büyütülen Todori'nin uzun süre köklerini aradığını, fakat sonra kaderine razı olup Müslüman olduğunu ve soyadı kanunu ile Temel Garip adını aldığını anlatıyor.

Topraklarında kalan son akrabalarının hikâyesinden çok etkilenen Pontuslu Rumlar için Temel Garip ya da Todori ile karşılaşma ânı tam bir sürpriz olur. Yazar, Müslüman geleneklerine göre yetişen ve köyden iki kilometre uzakta çocuklarıyla birlikte yaşayan Todori'nin atalarına çok yabancı olduğunu şu sözleriyle ifade ediyor: "Sizin armağanınızı alamam çünkü tanrı Rumları sevmiyor."

Bu kitabı, 80 yıl boyunca yalnız ve herkesten uzak yaşayan Todori'nin akrabaları bulunur ümidiyle yazdığını söyleyen yazar, daha önce yazdığı kitaplarla da Yunanistan ve Türkiye arasında kültürel bağlar kurmuş.

Karadeniz bölgesinin kültürü üzerine 10'dan fazla kitap yazan Yorgo Andreadis, 1993 yılında da *Tamama* adlı kitabıyla Abdi İpekçi Barış ödülünü almıştı.

E. A.

YENİ MODA AŞKLAR DESTANI

Yeni Moda Aşklar Destanı
Ayşe Kilimci,
Papirüs Yay., 1997, 171s.

Öykü anlatmak zor zanaat. Hele de içine şiirsel anlatımlar konulmaya çalışılınca iş iyice çetrefilleşiyor. Güçlü imgeler, benzetmeler kullanarak etkileyici bir anlatıma ulaşmaya çalışırken, ince bir çizginin diğer tarafına geçip öyküyü boğucu bir laf kalabalığı haline getirmek de mümkün.

Yeni Moda Aşklar Destanı'nın yazarı Ayşe Kilimci yeni bir isim değil. On yedi yaşından beri öykü yazıyor; pek çok gazete ve dergide de yayımlanmış öyküleriyle ödüller alan Kilimci'nin ilk kitabı 1976 tarihli.

Son kitabı on üç öyküden oluşuyor. Öykülerin genel teması aşk; onun uzantısı olan terkedilme, ihanet, aşksızlık da değişik öykülerde ele alınmakta.

Anlatım şekli ise çoğu zaman hikâyedeki kişiliklerin birbiriyle konuşması şeklinde beliriyor; mektup ve halk şiiri şekli de bazı öykülerde kullanılmış. Birkaç öyküde de bir dış sesle değişik bir anlatım sağlanmaya çalışılmış.

Konuları ve ele alınış biçimleri ile bütün hikâyeler ilgi çekecek nitelikte. Altıncı evliliğini yapan memurla koca katili olan son karısının konuşmaları, yalnızlığına ilaç olarak aşk önerilen kadın, terkedilince deliren Gönül başlangıç olarak epey ilginç fikirler. Kilimci insanların birbirleriyle ve dünyayla olan ilişkilerinde kimi dikkate değer noktalar yakalamış. Genellikle gündelik konuşma dilini kullandığı için insanı kolay yakalayan, öykünün içine çeken bir özelliği olduğu da söylenebilir.

Gelgelelim öykünün içine bir girdikten sonra orda kalmak epey zor oluyor. Bir düşünceler ve imgeler gevezeliğinin arasında kayboluyor insan ve nefes almak için öykünün dışına çıkmak durumunda kalıyor. Bu arada söylenen şeylere tek tek dikkat etme olanağı olmuyorsa da, "Gözlerinin kırlangıcı demir almış gözün karasından" veya "Sokakların sayfasına gönül kalemiyle yazıyor" gibi şiirsel bir anlatıma ulaşma çabaları, gözüne ve aklına takılıyor insanın ister istemez.

Kilimci'nin, aşk üzerine kimi zaman özgün kimi zaman da klişe gözlemler barındıran kitabındaki, aslında ilginç olabilecek öyküler bir laf kalabalığının altında kalıyor sonuç olarak, bu da okumayı güçleştiriyor.

Z. D.

FOTOĞRAFÇI

Yıldız Moran
Fotoğrafçı
Adam Yayınları, 1998, 47 s.

Evlilik yalnızca aşkı öldürür sanıyorduk şimdiye kadar, meğer zararları bununla sınırlı değilmiş; arzuları ve yetenekleri de köreltebiliyormuş. Türkiye'nin belki de ilk, ama kesinlikle en yetenekli kadın fotoğrafçısı Yıldız Moran'ın kariyerini noktalayan da şair Özdemir Asaf'la yaptığı evlilik ve dört yılda sahip olduğu üç çocuk olmuş. 1950'de sanatsal bir eğitim görmek amacıyla –büyük olasılıkla resim eğitimi almayı düşünüyordur– İngiltere'ye gittiğinde eli fotoğraf makinasına değmemiş biri olan Moran'ın aklını çelen belki de amcası Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun önerisi olmuş. Londra'da gördüğü fotoğrafçılık eğitiminden sonra, 1954'te ülkeye döndüğünde ardında biri Cambridge'de beşi Londra'da olmak üzere altı fotoğraf sergisi ve İspanya ile Portekiz'i kapsayan bir fotoğraf kitabı vardır. Türkiye'ye döndüğü yıllar fotoğrafçılıkta yeni bir dönemin başladığı yıllardır. Ara Güler'in 'foto muhabiri' yaşamının, Fikret Otyam'ın Doğu röportajlarının başladığı ve büyük ilgi gördüğü dönemde Yıldız Moran da, bir stüdyo fotoğrafçısı gibi yola çıkmasına rağmen kendini Anadolu halkının yaşamını tanıtan fotoğraflar çekerken bulur. Fotoğrafta şiirselliği arayışına noktayı koyan ise 1962'de Özdemir Asaf'la evliliği olur. Bundan sonra sanki hem kendisi hem de sanat ortamı Yıldız Moran'ın fotoğrafçılığını unutma yarışına girer. Yıldız Moran, "Hayatımda fotoğraftan daha önemli konular var mı benim için" sorusuna "Evet!" yanıtını vermiştir çünkü.

Moran'ın 'Nine' adlı fotoğrafı

Adam Yayınları, bu unutuş ve unutuluştan pek de şikayet etmeyen Yıldız Moran'ı bize hatırlatıyor şimdi, *Fotoğrafçı* adlı kitapla..

Kitapta Samih Rifat ve Uğur Kökden'in Moran üzerine yazıları ve Yıldız Moran'la *Ses* dergisinin 1983'te yaptığı söyleşinin yanı sıra sanatçının çalışmalarından bazı örnekler de yer alıyor.

A. Ç.

GÜLDESTE

Hasan Ali Kasır,
Güldeste Serisi, Denge Yayınları
Gurbet Şiirleri, 1997, 181 s.
•
Mevlâ Şiirleri, 1997, 235 s.
•
Peygamber Şiirleri, 1997, 384 s.
•
Şiir Defteri, 1997, 428 s.

Son yıllarda antoloji hazırlamanın birçok yayınevine epeyce cazip geldiği görülüyor. Hazırlanan antolojilerin, ele aldıkları şairin karakteristik sayılacak ürünlerini ya da konunun en orijinal örneklerini içerdiğini söylemek ise pek mümkün görünmüyor. Daha baştan, antoloji hazırlamanın belli ölçülerde 'öznellik' içerdiğini, hazırlayanın kişisel beğenisini yansıttığını kabul etmek durumundayız. Ama hazırlanan antolojiden beklenebilecek asgari nesnelliğin ölçütlerinin tartışılması da büsbütün lüzumsuz sayılamaz.

Hasan Ali Kasır'ın Denge Yayınlarından çıkan 15 kitaplık antolojisi her şeyden önce bir 'yerlilik' vurgusu üzerinde yükseliyor. Kasır bu yüzden Batı kökenli 'antoloji' sözcüğü yerine Türkçede bulunan 'güldeste' sözcüğünü öneriyor. Seçilen şiirler de genellikle modern Türkiye şiirinden değil, tarihimizin derinliklerinden bulunup çıkarılıyor. Kasır'ın hazırladığı Güldeste Serisi'nden yayımlanacak güldestelerin konu başlıkları ise şöyle: *Şiir Defteri, Mevlâ Şiirleri, Peygamber Şiirleri, Gurbet Şiirleri, Hüzün Şiirleri, Ölüm Şiirleri, Bahar Şiirleri, Anne Şiirleri, Çocuk Şiirleri, Sevda Şiirleri, Memleket Şiirleri, İstanbul Şiirleri, Kıyam Şiirleri, Öğretmen Şiirleri* ve *Tabiat Şiirleri*. Hasan Ali Kasır'ın şiire yaklaşımından ve antolojilerin konu başlıklardan da anlaşılacağı gibi ağırlık, esas olarak İslâmi olarak nitelenebilecek kesimden şairlere verilmiş. Soruşturma sonucunda ulaştığını söylediği verilerin ise antoloji hazırlamanın mantığı gereği, hiç de lüzumlu olmadığını söylemek zorundayız. Çünkü Kasır bir yandan da şairlerin okunma ve beğenilme sıralamasını yapıyor ve tahmin edilebileceği gibi, en çok okunan şairler de genellikle 'İslâmcı' şairler oluyor. Kasır'ın antolojisinin olumlu bir yanı ise belki çalışmasını daha geniş bir tarihi çerçevede kurarak Halk Şiiri ve Dîvân Şiiri'nden örneklere de yer vermesi. Hasan Ali Kasır'ın Sabrî Dîvânı üzerine master, Esrâr Dede Dîvânı üzerine de doktora çalışması bulunuyor.

A. Ç.

İSTANBUL SEYAHATNAMESİ

Josephus Grelot
İstanbul Seyahatnamesi
Çeviren: Maide Selen
Pera Turizm ve Ticaret A. Ş., 1998, 259 s.

Fransız gezgin Josephus Grelot, 1681 yılında, Kral XIV. Louis'ye bir Doğu seyahatnamesi sunar. İddiası, bu kitabın hayal ürünü, laf kalabalığı ya da gerçeklerin abartılı bir anlatımı olmadığı ve diğer seyahatnamelerden çok daha farklı bir nitelik taşıdığıdır; çünkü sadece sözlü anlatıma dayanılarak oluşturulmamış, anlatılanlar resimlerle ve planlarla desteklenmiştir. Hatta yazara göre, çizim kulağa değil göze hitap ettiği için, çok daha anlaşılır ve inandırıcı gelir okuyucuya. Ayrıca, kitabın başında, çizimlerin aslına uygun olduğu, Doğu'ya yolculuk yapmış birtakım soylular tarafından onaylanmış. Yani, kralın endişe etmesine gerek yoktur çünkü bir gezgin olarak Grelot, gerçekleri olduğu gibi yansıtma konusunda nasıl sorumlu davrandığını, nesnelliğini ve güvenilirliğini, yaptığı çizimlerle ve soylulardan aldığı referanslarla kanıtlamaktadır.

Seyahatname, İstanbul'a Akdeniz yoluyla gelirken Marmara Bölgesinde görülen yerleri, özellikle de Çanakkale Boğazını, İznik, Mudanya yörelerini, adaları ve Kadıköy'ü anlatarak şehre giriş yapıyor. Bölgenin tarihinden ve coğrafyasından söz ediliyor; nüfus yapısı, seyahat edilirken izlenecek rotalar hakkında bilgiler veriliyor. Kitabın asıl büyük bölümü, Ayasofya üzerine; ayrıca Doğu Hıristiyanlığının özelliklerine de geniş bir yer ayrılmış. Topkapı sarayı, Sultan Ahmet, Süleymaniye ve Valide camilerinin de anlatıldığı kitapta, Müslümanların nasıl ibadet ettikleri, dua çevirileri ve namaz çizimleriyle açıklanıyor. Grelot, camilere girmekte kendisine kolaylık sağlayan şeylerin, Doğulu kıyafeti, sakalı ve Türkçesi olduğunu tekrar tekrar vurgulamakta.

A. O.

BAKMAK-GÖRMEK

Tevfik Taş

Öteki Yayınevi, 1998, 144 s.

Daha çok *Evrensel Kültür* dergisindeki yazılarıyla tanıdığımız Tevfik Taş, esas olarak bu dergide geliştirdiği ve şiirin, siyasal bildirinin ya da siyasal ve ideolojik polemiğin özgün bir bileşimini kurmayı denediği yazılarını kitaplaştırdı. Türünü kolayca adlandıramayacağımız bu yazıların en belirgin yanı ise biraz fazla 'serbest çağrışına' dayanması.

UKRAYNA ANARŞİST HAREKETİ MAHNOVŞÇİNA 1918-1921

Peter Arşinov

Çeviren: Murat Özkök

Kaos Yayınları, 1998, 253 s.

Peter Arşinov'un, kendisinin de içinde yer aldığı Mahnovist hareketin tarihini anlatmayı denediği kitap bir yandan da pek çok insanın hâlâ bir 'haydut', bir 'pogromçik' (Yahudi soykırımında elebaşı), bozguncu asker-köylülerin lideri olarak tanıdığı Nestor İvanoviç Mahno'nun hayatının ve eyleminin eksiksiz, gerçeğe yakın bir anlatımını amaçlıyor. Devrimden sonra Bolşeviklerle Mahnovşçina arasında üç yıl süren (1918-21), tüm Ukrayna'ya yayılan ve 300 bin kişinin ölümüne yolaçan savaş ve ölüm kasırgasının hikâyesini anlatıyor elinizdeki kitap.

BİLETİMİZ İSTANBUL'A KESİLDİ

Mıgırdiç Margosyan

Aras Yayınları, 1998, 102 s.

"Azınlık edebiyatının en büyük özelliklerinden biri de içinde faaliyet gösterdiği dili yersiz-yurtsuzlaştırmasıdır", denir. Margosyan'ın daha önce yayımlanan *Gâvur Mahallesi* ve *Söyle Margos Nerelisen?* adlı kitapları da yeni tadlar, yeni söyleyiş özellikleri getirmesiyle belki Türkçenin sınırlarını genişletmiş ve belirsizleştirmişti. Daha önce Ermenice yayımlanan öykülerini de içeren yeni kitabı ise Diyarbakır'da başlayan bir çocukluğun, sınırları İstanbul'a kadar uzayan yeni yurdunun adresini veriyor.

İKİ DÜNYA SAVAŞI ARASINDA KÜRT SORUNU

Şakîrê Xıdoyê Mıhoyan

Çeviren: J. Slav

Pêrî Yayınları, 1998, 112 s.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının da bir resmi tarihi varsa eğer, bu resmi tarih muhtemelen, büyük emperyalist devletlerin çıkar çatışmalarını merkeze alan bir 'anlatı'yı tercih edecektir. Ama her iki savaş, henüz devlet kuramamış halklara da büyük acılar yaşattı. Ermenistan Bilimler Akademisi Doğu Bilimleri Enstitüsü'nün Kürdoloji Bölümü başkanı Mıhoyan'ın kitabı, Irak'taki Kürt hareketinin yaşadığı trajik tecrübenin hikâyesini anlatarak bu resmi tarihin dışına çıkıyor.

MUSSOLİNİ VE FAŞİZM

Paul Guichonnet

Çeviren: Tanju Gökçöl

İletişim Yayınları, 1998, 115 s.

İtalyanlar uzun bir süre –belki de hâlâ– faşizme tarihsel bir anormallik, beklenmedik bir yoldan sapma olarak baktılar. Guichonnet'in kitabı, bunun ne dereceye kadar böyle olduğunu ya da 'sınıfsal' bir analizin ne kadar açıklayıcı olabileceğini tartışıyor. Tabii faşizmin uygulamalarının, önderinin psikolojisinin ve çelişkilerinin İtalya'ya özgü ilginçliklerini ihmâl etmeden.

KAMUOYU–SUSKUNLUK SARMALININ KEŞFİ

Elisabeth Noelle-Neumann

Çeviren: Murat Özkök

Dost Kitabevi Yayınları, 1998, 331 s.

En başta, dışlanma korkusundan kaynaklanan ama öne süreceği görüşün kuvvetinden ve değerinden de zaten şüphe içindeki bireylerin susma tercihleri ile oluşan, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen suskunluk sarmalı Elisabeth Noelle-Neumann'ın geliştirdiği bir kavram. "Kamuoyu, toplumu bir arada tutan 'toplumsal kabuğumuz'dur" diyen yazar kitabında, kamuoyunun oluşumunu, maniplasyonu, kitle psikolojisini, medyayı, kampanyaları ve kamuoyuna meydan okuyan sapkın, sıradışı ve marjinalleri anlatıyor.

LENİNİZMİN SORUNLARI

J. V. Stalin

Çev: İsmail Yarkın-Süheyla Kaya-Saliha N. Kaya

İnter Yayınları, 1997, 764 s.

Marksist klasiklerin Türkçeye en yoğun olarak çevrildiği dönem 1960'lı yılların ikinci yarısıydı. Türkiye'deki sosyalist hareketin hızla geliştiği bu dönemde çeviriler de, politik gelişmenin hızı ve gerekliliklerı dolayısıyla yeterince titiz ve doğru olamamıştı. Şimdi 'serinkanlı' olmanın biraz daha olanaklı olduğu bir dönemde, Marksist klasiklerin titiz bir çevirisini beklemek de okurun hakkı. İnter Yayınları *Leninizmin Sorunları* ile, epeydir sürdürdüğü Marksist klasikler külliyatına bir kitap daha kazandırmış oldu.

YAZI VE YALNIZLIK

Oğuz Demiralp

YKY, 1998, 158 s.

Pek de velût sayılamayacak bir yazar Oğuz Demiralp. Belki bir tür savrukluktan korktuğu içindi bu, belki de eleştirel denemede özgün sayılabilecek bir metafizik kurmanın zorluklarıydı az yazmasına sebep olan. Yine de Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, İsmet Özel, Ece Ayhan üzerine çözümlemeleri kolay unutulacak cinsten değil. *Yazı ve Yalnızlık* ise yazar, aydın, entelektüel, delilik, muhalefet ve okuru kavramlarını eksen alan yazılardan oluşuyor.

HAYAL TAMİRİ

Mehmet Yaşın

Adam Yayınları, 1998, 95 s.

Her kalbin görevleri var aşk hakkında
ve göz hiçbir şeyin özünü göremez kalpten
bakmadıkça.
Saydam gövdeler, titreşen mum, gizli
ışık oyunu...
Ama hangi adla çağrılabilir ki aşk
hiçbir şeyi olduğu gibi söyleyemezken söz?
Ya buz olursun ya buharlaşan su... aşk
her şeyden akışkan
Yael: şiire gelmez yazı, ele avuca sığmaz
aşk herkesten daha bebek dünyanın
henüz dokunamadığı.

Yael'in Dokunuşları'ndan

SOYKIRIM ÇOCUKLARI

Laurel Holliday
İkinci Dünya Savaşı
Soykırım Çocukları Gizli Anıları
Çeviren: Oya Alpar
Papirüs Yayınevi, 1997, 476 s.

İkinci Dünya Savaşı'nın üzerinden neredeyse yarım asırlık bir süre geçti ve zaman, her şeyi olduğu gibi, yaşanan acıları da silikleştirdi. Nazi soykırımının faillerinden de kurbanlarından da hâlâ hayatta olanlar var, fakat her şey giderek unutulmaya yazgılı. Ancak, bu büyük trajedi zaman zaman bir edebiyat eseri, çok izlenen bir film ya da soluk fotoğraf kareleri olarak kendini tekrar hatırlatıyor. Bazen de eski Nazi savaş suçlularının yargılandıkları mahkemelerin haberleri geliyor.

15 yaşlarındaki Anna Frank'ın ailesiyle birlikte saklandığı yerde yazdığı günlük de savaşın dehşeti karşısında çocukların katlandıkları acıları gösteren yazılı bir kanıt haline geldi. Pek çok dile çevrilen bu günlük, tüm savaş ve zulüm hikâyelerinin yanında bir acı, çaresizlik ve utanç belgesi olarak yerini aldı. Ancak *Soykırım Çocukları Gizli Anıları*'nın derleyicisi Laurel Holliday, Frank'ın *Hatıra Defteri*'nin soykırıma kurban giden çocukları yeterince yansıtmadığını düşünüyor: "Avrupanın dört bir yanındaki gettolarda ve toplama kamplarında yaşamış milyonlarca çocuğun neler çektiklerini bilemez, çünkü o saklanıyordu ve sokaktaki yaşamdan çok uzaktı." Katılıp katılmamak bir yana bu değerlendirme aslında çok duygusal, doğru da değil. Çocuk saklanıyordu –kim saklanmaz– ama bu akıbetini değiştirmedi. Sonuçta Anna Frank da diğer milyonlarca çocuk gibi savaşta yaşamını yitirdi. Bunun nasıl olduğu ise herhalde artık çok önemli değil.

İkinci Dünya Savaşı, Soykırım Çocukları Gizli Anıları, savaş sırasında Nazilerin gerçekleştirdiği soykırıma maruz kalmış, çoğunluğu

Yahudi çocuklar tarafından tutulmuş günlüklerden derlenmiş bir antoloji. Litvanya, Polonya, Almanya, İngiltere ve Macaristan'daki gettolar, toplama kampları, Nazi hapishaneleri, bombalanmış evler, sokaklar ya da havasız sığınaklarda yaşadıklarını yazan, farklı yaşlardaki yirmi üç çocuğun günlüklerinden seçilmiş bölümlerden oluşuyor. Bu çocuklardan çok azı büyümeyi başarabilmiş, büyük bir kısmı anne babaları ve akrabalarıyla aynı kaderi paylaşmışlar.

Çocukların yaşları günlüklerinde yazılanlardan tahmin edilerek saptanmış. Yaşları 10 ile 18 arasında değişen bu çocukların o şartlarda günlük tutma gerekçeleri hemen hemen aynı: Yalnızlık. Yakınlarından koparılan, gettolara, toplama kamplarına kapatılan, işkencelere maruz kalan bu küçük insanlar, dayanabilmek için yazmaya başlamışlar.

Tüm yazılanların ortak noktası dehşet duygusu, çaresizlik, hayal kırıklığı ve acı. Ama bu kadar değil. Yoğun bir yaşama tutunma arzusu ve ümit de var. Sürekli öldürülme korkusu altında yaşadıkları halde bunun üstesinden gelebilmişler. Hatta kimilerinin yazılarında yer yer, öyle bir ortamda insanın hayal bile edemeyeceği bir espri yeteneği kendini gösteriyor.

Değişik ülkelerde, değişik yaşlarda olmalarına rağmen Alman askerleri ülkelerine girdiğinde başlarına gelenler, neredeyse aynı ve sanki tek bir çocuğun anlattıklarını dinliyor gibisiniz. Son derece gösterişsiz, yalın bir korkaklık, kahramanlık, yılgınlık ve direniş destanı gibi. Faşist, iyi kalpli, işbirlikçi, onurlu, korkak, sıradan ve kahraman insanlar.

Savaş, sadece Yahudi oldukları için annelerine, babalarına, yakınlarına, komşularına ve kendilerine yapılanlar, aşağılamalar, utanç, Yahudi olmayanların kayıtsızlıkları, kısırılmışlık duygusu, acı, nefret, iki adım ötedeki ölümler ve ateşler içindeki bir dünya. Bir çocuk için tüm bunlar çok fazla. Ama hepsi fazlasıyla yaşandı.

Savaşlar hâlâ sürüyor, ırkçılık, milliyetçilik ve faşizm de tarih kitaplarında kalmadı. Belki bu kadar açık ve kitlesel değil ama hep tetikte. Kapınızın önünde.

Bu kitap geçmişte yaşananları bir kez daha hatırlattığı kadar, bugüne ilişkin de önemli uyarılarda bulunuyor. Kitap, bazı şeylerin hiç unutulmayacağını hatırlatıyor.

E. B.

HALKLA İLİŞKİLER

Sahavet Gürdal
Halkla İlişkiler ve Yerel Yönetimlerde Uygulamalar
Simge Ofis Matbaacılık, 1998, 212 s.

Günümüzün acımasız rekabet koşulları altında yaşamak zorunda olan işletmelerin bu amaçlarına ulaşabilmeleri, pazarın ihtiyacı olan mal ve hizmetleri üretmeleri kadar, kendilerini ve ürettiklerini tanıtabilmek, çevreleriyle etkileşim içine girebilmek için yaptıkları faaliyetlere de bağlıdır. Halkla ilişkiler olarak adlandırabileceğimiz bu faaliyetler yakın zamanlara kadar işletmeler tarafından önemsenmemiştir. Hatta günümüzde de pek çok işletme bu faaliyetleri ya pek fazla bilmemekte ya da yeterince etkin bir şekilde kullanamamaktadır.

Oysa iş dünyasıyla ilgili, en çok satan kitaplar sıralamasında yer alan kitapların çoğu, halkla ilişkiler işlevini etkin olarak kullanan işletmelerin öyküleriyle doludur. İşte bu nedenlerle etkin olmak isteyen, kâr amacı güden ya da gütmeyen her türlü işletme, halkla ilişkiler faaliyetlerinde bulunmak zorundadır. Bu faaliyetler, halkla ilişkiler birimleri veya profesyonel halkla ilişkiler şirketlerinde çalışan kişiler ve de işletmelerde yönetici pozisyonunda çalışan kişiler tarafından yerine getirilirler. İşte bu kişiler, halkla ilişkilerin ne olduğunu, daha da öteye ne olmadığını iyi bilmek ve çalışmalarını o çerçeve içinde yapmak durumundadırlar.

Halkla ilişkiler konusuyla ilgilenen herkese, yukarıda açıklamaya çalıştığımız çerçeveyi çizmelerinde yardımcı olacak, ışık tutacak çok az sayıda kaynak bulunduğu bilinen bir gerçektir. İşte bu az sayıdaki yayına bir yenisinin eklenmesi son derece sevindiricidir. Sevgili meslektaşım Sahavet Gürdal tarafından yazılan *Halkla İlişkiler ve Yerel Yönetimlerde Uygulamalar* adlı kitap, bu alandaki boşluğun doldurulmasında atılan önemli ve değerli bir adımdır. Halkla ilişkiler konusunda çalışacak olan ya da bu konuyu merak eden herkese iyi ve yararlı bir başvuru kitabı olacak niteliktedir.

İNCİ ARTAN

EDEBİYAT

Sulhi Dölek
Kirpi
Türkiye İş Bankası Yayınları, 1997, 110 s.

•

J. Luis Borges
Ficciones/Hayaller ve Hikâyeler
Çev: Tomris Uyar-Fatih Özgüven
İletişim Yayınları, 1998, 163 s.

•

Oktay Akbal
Hücremde Karmen
Papirüs Yayınevi, 1998, 91 s.

•

Aslı Erdoğan
Kırmızı Pelerinli Kent
Adam Yayınları, 1998, 137 s.

•

Jurek Becker
Yalancı Jakob
Çeviren: Füsun Umar
Ayrıntı Yayınları, 1998, 224 s.

•

Ahmet Oktay
Gece Defteri
YKY Yayınları, 1998, 226 s.

•

Mîna Urgan
Bir Dinozorun Anıları
YKY Yayınları, 1998, 353 s.

•

Frank Herbert
Dune'un Çocukları
Çev: Arzu Taşcıoğlu-Deniz Vural
Sarmal Yayınevi, 1998, 528 s.

•

Per Wahlöö
Kamyonet
Çeviren: Nuran Yavuz
Telos Yayıncılık, 1998, 354 s.

•

Suzanne Brøgger
Bizi Aşktan Koru
Çeviren: Armağan İlkin
Telos Yayıncılık, 1998, 287 s.

•

J.R.R. Tolkien
Yüzüklerin Efendisi: İki Kule
Çeviren: Çiğdem Erkal İpek
Şiir çevirileri: Bülent Somay
Metis Yayınları, 1998, 405 s.

•

Enis Batur
Aziz Çağ, faltaşları
YKY, 1998, 384 s.

•

Solmaz Kamuran
Bir Levrek İskeleti
Sel Yayıncılık, 1998, 96 s.

ARAŞTIRMA/İNCELEME

İhsan Güneş
Birinci TBMM'nin Düşünce Yapısı (1920-1923)
Türkiye İş Bankası Yayınları, 1997, 404 s.

•

Emel Doğramacı
Türkiye'de Kadının Dünü ve Bugünü
T. İş Bankası Yayınlan, 1997, 170 s.

•

Melek Sevüktekin Apak-
Filiz Onat Gündüz-
Fatma Öztürk Eray
Osmanlı Dönemi Kadın Giyimleri
T. İş Bankası Yayınları, 1997, 152 s.

•

R. W. Connell
Toplumsal Cinsiyet ve İktidar
Toplum, Kişi ve Cinsel Politika
Çeviren: Cem Soydemir
Ayrıntı Yayınları, 1998, 416 s.

•

Ernest Gellner
Milliyetçiliğe Bakmak
Çevirenler: Simten Coşar-
Saltuk Özertürk-Nalan Soyarık
İletişim Yayınları, 1998, 260 s.

•

Levent Özçağatay
Kuzey İrlanda ve IRA
Silahlı Mücadeleden
Siyasal Çözüme
Papirüs Yayınevi, 1998, 223 s.

•

Ferhat Telli
İdeolojilerin Dünya Savaşı
Soğuk Savaş
YGS Yayınları, 1998, 160 s.

•

Angelo Iacovella
Gönye ve Hilâl
İttihad-Terakki ve Masonluk
Çeviren: Tülin Altınova
Tarih Vakfı Yurt Yayınlan, 1998, 96 s.

•

Masayuki Yamauchi
Sultan Galiyev
İslâm Dünyası ve Rusya
Çeviren: Hironao Matsutani
Bağlam Yayıncılık, 1998, 264 s.

•

Leonti Lyulye
Çerkesya/Tarihi-
Etnografik Makaleler
Çeviren: Murat Papşu
Çiviyazıları, 1988, 103 s.

DİĞER

Fuat Bayramoğlu
Türk Cam Sanatı ve Beykoz İşleri
T. İş Bankası Yayınları, 1996, 78 s.

•

Roy Boyne
Foucault ve Derrida'da
Feminizm ve Ayrım
Çeviren: Ayşe Banu Karadağ
Sel Yayıncılık, 1998, 78 s.

•

Yurdakul Ceyhun-
M. Ufuk Çağlayan
Bilgi Teknolojileri Türkiye İçin
Nasıl Bir Gelecek Hazırlamakta
T. İş Bankası Yayınları, 1997, 146 s.

•

Eyüp İlyasoğlu
Türk Bilgi Teknolojisi
ve Gümrük Birliği
T. İş Bankası Yayınları, 1997, 90 s.

•

Mustafa Çıkar
Hasan Âli Yücel ve
Türk Kültür Reformu
T. İş Bankası Yayınları, 1997, 208 s.

•

Jean Baudrillard
Üretimin Aynası
Çeviren: Oğuz Adanır
Dokuz Eylül Yayınlan, 1998, 152 s.

•

Kürşat Bumin
Okulumuz, Resmi İdeolojimiz
ve Politikaya Övgü
Patika (Yol) Yayınları, 1998, 169 s.

•

Ömer Tulgan
Zen ve Ney-Zen
Ney'le Meditasyon
Yol Yayınları, 1998, 128 s.

•

MEL Enstitüsü
Stalin-Çelik İrade
Çeviren: A. Deniz
Ceylan Yayıncılık, 1998, 151 s.

•

Jak Deleon
The Pera Palas, A Historical Hotel
Overlooking the Golden Horn
Gözlem Basın ve Yayın, 1998, 117 s.

•

Naci Kutlay
Anılarım
Avesta Yayınları, 1998, 240 s.

•

P. Lusson-G. Perec-J. Roubaud
İncelikli Go Sanatını Keşfetmeye
Çağıran Küçük Kitap
Çeviren: Kurtuluş Dinçer
İmge Kitabevi, 1998, 135 s.

Sirvart Polatyan
Ermeni Müziği
Çeviren: Tolga Tanyel
Avesta Yayınevi, 1998, 116 s.

•

Henny Harald Hansen
Allahın Kızları/Kürdistan'da
Müslüman Kadınlar Arasında
Çeviren: Zelal B. Ayman
Avesta Yayınevi, 1998, 206 s.

•

Tolga Ersoy
Dönence Ağıtları
Sorun Yayınları, 1998, 112 s.

•

Diana Cooper
İçsel Dönüşüm
Çeviren: Hakan Yıldız
Papirüs Yayınevi, 1997, 268 s.

•

Kaan Soylu-Ahmet Suer-
Funda Soylu-E. Özlem Suer
Toplam Kalite Yönetimi Sözlüğü
Beyaz Yayınları, 1998, 296 s.

•

Germain Bazin
Sanat Tarihi
Çev: Üzra Nural-Selahattin Hilav
Sosyal Yayınlar, 1998, 596 s.

•

V. İ. Lenin
İşçi Köylü İttifakı
Çev: Süheyla Kaya-Saliha N.
Kaya- İsmail Yarkın
İnter Yayınları, 1997, 209 s.

•

Friedrich Sarre
Küçükasya Seyahati
Çeviren: Dârâ Çolakoğlu
Pera Tur. ve Tic. A.Ş., 1998, 240 s.

•

Arzu Yılmaz
Kör Parmağım Gözüne
Çiviyazıları, 1998, 186 s.

ŞİİR

Yılmaz Odabaşı
Yurtsuz Şiirler
Cem Yayınevi, 1998, 63 s.

•

Kudsiye Bozoklar
Kavga Düştü Payıma
Ceylan Yayıncılık, 1998, 88 s.

•

küçük İskender
Papağana Silah Çekme!
YKY, 1998, 189 s.

•

Mim Kaf Agayef
Nüzüllü Şiirler
YKY, 1997, 54 s.

Koklaştı it it ile, ateş kondu fitile

FEZA KÜRKÇÜOĞLU

Bu ayki kitabımız nev-i şahsına münhasır bir yazarın tarihi bir monografisi: Reşad Ekrem Koçu'nun *Kabakçı Mustafa*'sı. Bir serserinin romanlaştırılmış hayatı olarak sunulan *Kabakçı Mustafa* isimli kitabın yazarı bu tür romanları ile ünlü biri. *Forsa Halil, Erkek Kızlar, Dağ Padişahları, Yeniçeriler, Kızlarağasının Piçi, Eski İstanbul'da Meyhaneler ve Meyhane Köçekleri, Haşmetli Yosmalar*... kitaplarının yanı sıra şu anda sahaflarda küçük bir servete satılan 10 ciltlik yarım kalmış *İstanbul Ansiklopedisi* ile ünlü olan Reşad Ekrem Koçu üslûbu ve tasvirleriyle keyifle okunan bir yazar olarak edebiyat tarihimize geçmiştir.

İşte Kabakçı'nın romanlaştırılmış hikâyesi: "Karadeniz Boğazı ağzındaki kalelerin muhafız askerlerine 'yamaklar' adı verilmişti; hepsi sureti mahsusada toplanmış Karadeniz yalısının kara başlıklı, kara mintanlı ve 'zıbka' denilen kara donlu laz uşakları idi; kara cahil, gayetle mutaassıp, inatçı, kavgacı, hepsi korsan tohumundan yetişmiş, korsan aşkı ve muhabeti ile tavlanıp, terbiye almıştı... [Bu korsan aşkına aklımız pek ermedi ya neyse!] Kendi memleketlerinin başıbozuk kılık ve kıyafetlerini muhafaza eden bu kale ve tabya muhafızları lazlar Yeniçeri Asker Ocağına yardımcı, 'Yamak' bir asker ocağı olarak kabul edilmişlerdi; kendilerine verilen 'Yamaklar' ismi bu münasebetten geliyordu; Yeniçeri Ocağının hiçbir ortasına (birliğine, taburuna) mensup olmadıkları halde kendilerini Yeniçeri biliyorlardı..."

Gelelim kitabın kahramanı Kabakçı'ya. "Üçüncü Sultan Selim'e ve Nizâmı Cedid devrimine karşı ayaklanmış Karadeniz Boğazı Kaleleri yamaklarının 1807 Mayısının 26. Salı günü Büyükdere Çayırında kendilerine başbuğ seçtikleri Kabakçı Mustafa Çavuş Osmanlı tarihinde çok büyük bir vak'anın en ön sırasında bulunduğu halde hayatı koyu karanlık içindedir." Koçu, isyan içindeki rolünü "saptadıktan" sonra, Kabakçı'yı Aşık Râzi'nin ağzından şöyle naklediyor: "... [vak'ada] yamakların başına geçtiğinde otuz beş yaşlarında insan suretinde kara demirden bir dev heykeli misali bir adammış; sakalı matruş, gür kara bıyıklı, kara yağız, çatık kaşlı, hiç gülmez, sağ yanağında derin bir bıçak yarasının izi varmış. Aslı Rizeli olup daima o tarafların kılık ve kıyafetini muhafaza etmiştir... [Reşad Bey kızmış ya Kabakçı'ya, neredeyse bir dudağı yerde, bir dudağı gökte bir devi anlatadıracak.] Mustafa Çavuş'un lakabındaki kabak bildiğimiz meşhur sebze olmayıp Türkçede 'ön', 'ileri' mânasına olan 'kaçak'tır. [Burada tashih canavarı arz-ı endam etmiş, 'kabak' olacakmış.] Hatta bazı yerlerde ön dişlere de 'kabak dişi' derler..."

Reşad Ekrem Koçu
Kabakçı Mustafa
Koçu Yayınları, 1968, 99 s.

Türk tarihinin yazılı kaynakları "resmi metinler"den oluştuğundan bu lakab meselesini çözememiş Reşad Ekrem, akıl yürüterek anlamını bulmaya çalışmış ve diğer ihtimâller de hiç yabana atılacak gibi değilmiş: "... Ruslar meyhaneye kabak derlermiş (...) Karadeniz yalısı uşakları meyhaneyi Ruslarda gördükleri çin meyhaneciye 'kabakçı' derlermiş." Ve bir diğer –ama düşük bir ihtimal– "Anadolu'nun bazı bölgelerinde 'kabak' diye bir saz vardır, çalanlara da 'kaçakçı' denilir. [Dizgici takmış 'kaçakçı'ya... yapacak bir şey yok.] Rumeli Feneri yamaklarının çavuşu Rizeli Mustafa'nın 'Kabakçı' lakabını bu münasebetle almış olduğu söylenebilir."

Merak ettik, araştırdık. "Kabak" sözcüğü başka hangi anlamlarda kullanılmış diye, işte size yeni ihtimâller: Kabak: Kafatası (bu değil!). Kabak: Bir çocuk oyununda sayı (kesinlikle bu değil!). Kabak: Ölü yıkarken kullanılan uzun saplı tas (yok, bu da değil!). Kabak: Yelken halatlarını gererken kullanılan üç delikli ağaç (bu olabilir mi, ne dersiniz?). Son olarak, Kabakçı: Vergi toplayan görevli. (Evet, bu da olabilir.) Neyse bu kadar etimolojik araştırma yeter...

Rizeli Mustafa'nın hikâyesine devam edelim: "Başbuğlarını da seçtikten sonra Çarşamba günü sabahı dört beşyüz nefer ihtilalci yamak Büyükdere'den aşağı deniz kenarı ile Galata'ya doğru yürümeye başladılar. Yolda bahçelerde, köylerde, kahvehanelerde, dalyanlarda, iskelelerde rastladıkları bahcıvan, yanaşma, ırgad, balıkçı, kayıkçı, dalyancı, bekar uşağı, şehbaz güruhûndan veya pırpırı serseri takımından adamları da peşlerine taktılar, Büyükdere'den Tarabya'ya geldiklerinde 900 kişi olmuşlardı. [Yani ayak takımı ayaklanmış...!] Yamaklar da dahil çoğunun silahı yoktu, büyük ekseriyeti çıplak ayaklı olup kuşağında karbuz kesebilecek bıçağı olan koltuklarını kabartıp yürüyordu..."

Laz Yamakların yürüyüşü devam ediyordu, "Köse Musa Paşa fitne ve fesad çarkını döndürmeye devam etti:

–Yamaklar laz taifesidir, kendi cinslerinden olanın sözünü dinlerler, Yirmibeşinci Yeniçeri Ortası'nın mütevellisi Hacı Mustafa da laz olup ocaklı arasında sözünü yürütür adamdır, nasihatçı olarak Boğaz tarafına onu gönderelim!.. dedi."

Kazancı Hacı Mustafa [Bakırcılık ve kazancılık yapan bu Mustafa Nizâmı Cedid'e karşıymış.] Kabakçı Mustafa ile peşindeki yamaklara Yeniköy'de rastladı:

"Koklaştı it it ile, ateş kondu fitile..."

Mustafalar karşılıklı gelirler ve Kabakçı şöyle der Kazancıya: "Hâşâ!.. Biz padişahımız ve devletimiz üzerine kıyam etmiş değiliz!.. yamak uşaklarımızın elinden kaza ile kan oldu... gayreti namus ile de olsa bin peşimânız... hemen o askeri Boğaz'dan kaldırsınlar, biz de kalelerimize dönelim!"

Askerler geri çekilir ama yamaklar kalelerine dönmezler... Sonra mı? Sonrası uzun hikâye... ◆

ZET: Türkiye'de eğitimin geleceği!

ZET, Türkiye'nin koşullarına uygun olarak tasarlanıyor ve üretiliyor; özel eğitim sistem ve çözümlerini son teknolojiyle, en uygun koşullarla ve farklı seçeneklerde sunuyor. ZET'in üreticisi ESTRON, "her okula bilgisayar" hedefi doğrultusunda ilköğretimden yükseköğretime dek Türkiye'deki birçok okula bilgisayarla eğitim olanaklarını sunmaya devam ediyor. Bugün de, yarın da...

ZET®

gelecek // sizinle.Türkiye.de

ESTRON

ELEKTRONİK SANAYİ VE TİCARET A.Ş.

Tel: (0-212) 224 54 04 Faks: (0-212) 234 01 93

estron@estron.com.tr

ESTRON bir **ZEYTİNOĞLU HOLDİNG** kuruluşudur.

MMX™ intel inside pentium® PROCESSOR

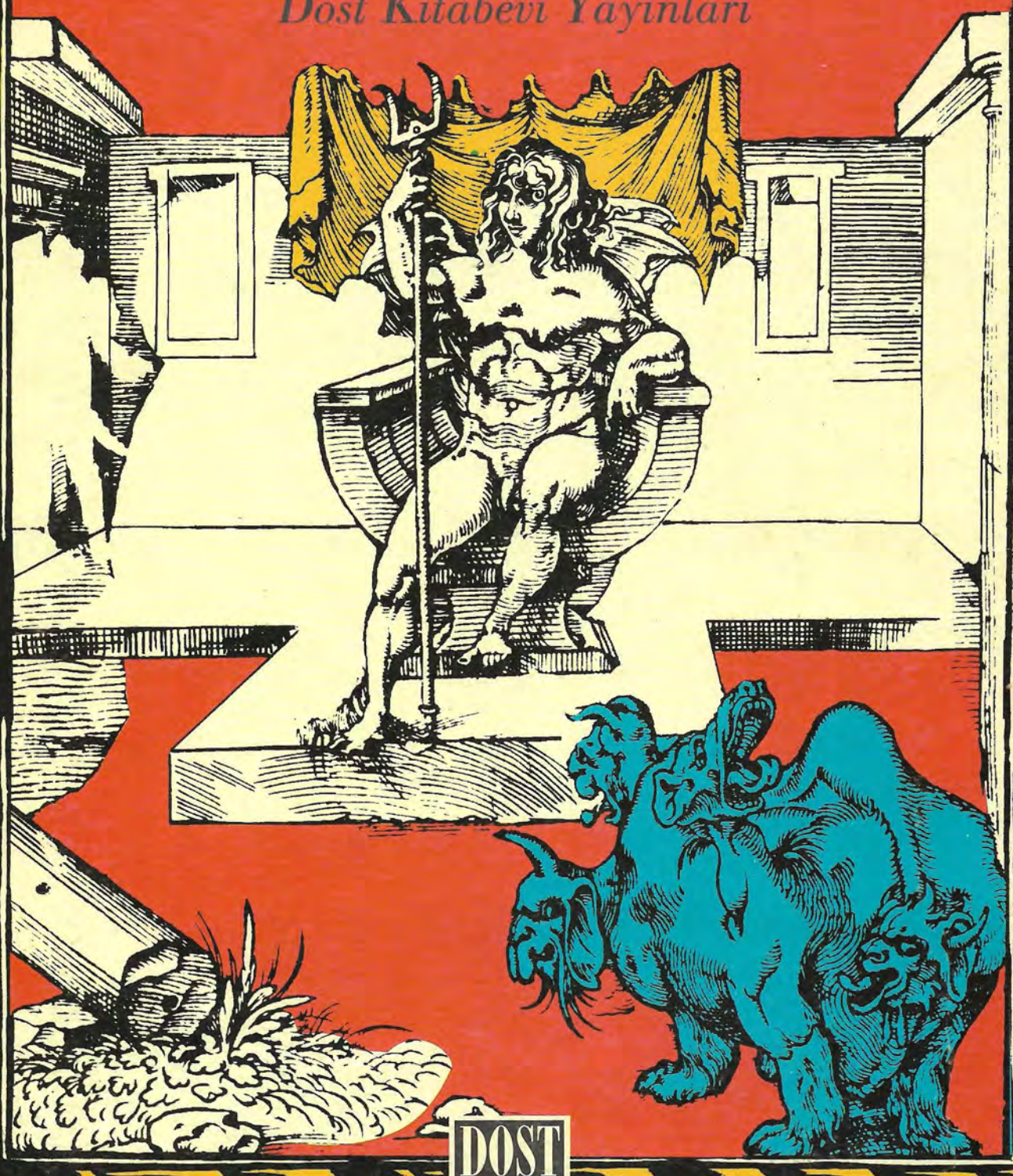
Intel Inside logosu ve Pentium®, Intel Corporation'ın tescilli markaları, MMX™ ticari markalardır. Microsoft®, Microsoft Corporation'ın tescilli markası, Windows, Windows 95 logosu tescilli ve/veya ticari markasıdır. ZET® ESTRON Elektronik Sanayi ve Ticaret A.Ş.'nin tescilli markasıdır. ZET® ürünlerinde, MMX™ teknolojili Pentium®, Pentium® II ve Pentium® Pro işlemcileri kullanılmaktadır.

Jorge Luis Borges tarafından FMR için seçilip derlenmiş ve ülkemizin en iyi çevirmenleriyle birlikte, büyük bir titizlikle yayına hazırladığımız otuz kitaptan oluşan fantastik edebiyat dizisi

BABİL KİTAPLIĞI

için kitaplığınızın en kuytu köşesinde bir yer...

Dost Kitabevi Yayınları



DOST

DOST ITB